

REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año VII. Núm. 13
1º Semestre 2001

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA



EDITORIAL: ¿HACIA UN CONSEJO REGULADOR DEL FLAMENCO TRADICIONAL?

ANTONIO MACHADO Y ALVAREZ "DEMÓFILO"
TRES ESTUDIOS DEL PADRE DE LA FLAMENCOLOGIA

JOSÉ LUIS NAVARRO GARCÍA
BAILES DE GITANOS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

JUAN DE LA PLATA
LA "ARGENTINITA" Y "LAS CALLES DE CADIZ", CON CUATRO GRANDES
ARTISTAS JEREZANOS DE SU TIEMPO

MIGUEL ORTIZ GONZALEZ "MIORGO"
LA POLEMICA FLAMENCA DEL SIGLO XX

ÁLEX MARCET I ESPINOSA
LA IDENTIDAD DE LA EXPRESIÓN MUSICAL EN EL FLAMENCO

DANIEL PINEDA NOVO
"EL NIÑO MEDINA" UN CANTAOR ENCICLOPÉDICO

ALFREDO JUDERÍAS
POESÍA: CANTE VIEJO

PAGINAS DE INFORMACIÓN





REVISTA DE FLAMENCOLOGIA
Año VII. Núm. 13 - 1º. Semestre 2001

SUMARIO

EDITORIAL	3
TRES ESTUDIOS DEL "PADRE DE LA FLAMENCOLOGÍA"	
Antonio Machado y Alvarez "Demófilo"	7
BAILES DE GITANOS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII	
José Luis Navarro García	27
LA «ARGENTINITA» Y «LAS CALLES DE CÁDIZ», CON CUATRO GRANDES ARTISTAS JEREZANOS DE SU TIEMPO	
Juan de la Plata	33
LA POLÉMICA FLAMENCA DEL SIGLO XX	
Miguel Ortiz González "Miorgo"	39
LA IDENTIDAD DE LA EXPRESIÓN MUSICAL EN EL FLAMENCO	
Álex Marcet i Espinosa	51
«EL NIÑO MEDINA», UN CANTAOR ENCICLOPÉDICO	
Daniel Pineda Novo	67
POESÍA: CANTE VIEJO	
Alfredo Juderías	73
PAGINAS DE INFORMACIÓN	75



Edita: CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA

Director: JUAN DE LA PLATA

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Manuel Pérez Celdrán

Esteban Pino Romero

José Marín Carmona

Manuel Naranjo Loreto

REDACCIÓN Y ADMÓN.: Pl. San Juan, 1 (Palacio Pemartín Planta Baja)

JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz) - España.

CORRESPONDENCIA: Apartado de Correos, 246 - C.P. 11080

CORREO ELECTRÓNICO (E-mail): flamencologiajerez@yahoo.es

PAGINA WEB: www.flamencologia.es

Esta revista se publica, gracias a la colaboración del

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE JEREZ,

CAJA SAN FERNANDO DE SEVILLA Y JEREZ,

CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO y

FUNDACIÓN PROVINCIAL DE CULTURA DE LA DIPUTACIÓN DE CÁDIZ

La "R. de F." no asume necesariamente las opiniones científicas
contenidas en los textos de sus colaboradores.

*Prohibida la reproducción de cualquier trabajo, publicado en esta revista, sin permiso
expreso de su autor y de la Dirección de la misma.*



EDITORIAL

¿HACIA UN CONSEJO REGULADOR DEL FLAMENCO TRADICIONAL?

Agradecemos desde estas líneas la favorable acogida que tuvo, por parte de nuestros lectores, el Editorial publicado por nuestra revista, en su pasada edición, correspondiente al segundo semestre de 2000, titulado «NO TOCARLE MÁS QUE ASÍ ES LA ROSA» y en el que denunciábamos la manipulación que, últimamente, viene padeciendo el Cante y el Arte Flamenco, en general, en contra de la tradición y la natural evolución que debe seguir el mismo, para lo que pedíamos la creación de una Ley de Protección del Flamenco y su gestión por parte de la Junta de Andalucía.

En este sentido, han sido muchas las figuras del Flamenco que se nos han dirigido, solidarizándose con el texto de dicho Editorial y las entidades más representativas de los aficionados, que han creído oportuno apoyar nuestra petición, respetuosamente elevada en su momento a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Entre otras figuras del flamenco lo hicieron los maestros del cante, Antonio Núñez «Chocolate» y Nano de Jerez; el maestro de la guitarra, Ricardo Miño y la maestra del baile, Pepa Montes; identificándose con nuestra denuncia la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas y varias peñas importantes, entre éstas la antigua de «La Platería», de Granada, cuyo presidente, Antonio Luis Gallegos, entre otras cosas, nos decía lo siguiente:

«Estamos absolutamente de acuerdo con el contenido de la denuncia que formulais y con lo que con ella se pretende. Sin embargo habrá que esperar resultados para comprobar su eficacia. En cualquier caso, deberemos ser nosotros -los flamenco- sobre todo, los que adquiramos el compromiso de custodiar y vigilar el gran legado que, desde los inicios del Arte Flamenco, hemos tenido la suerte de heredar y conocer y que, por tanto, nos corresponde la responsabilidad de salvaguardarlo, a fin de que las futuras generaciones de artistas y aficionados, puedan siempre acceder a sus auténticas raíces; huyendo a través del conocimiento de equívocos y esnobismos interesados que, sin aportar nada, solo pueden crear confusión a todo aquél que empieza o se le acerca.

« Como bien decís, no pretendemos anclarnos en el pasado de este nuestro Arte, sino que como igualmente exponeis, lo haremos abiertos a la evolución y nuevas aportaciones que, basadas en las genuínas formas que históricamente lo han nutrido, contribuyan a su mayor enriquecimiento y universalidad de la que de por sí ya tiene; desterrando extrañas fusiones, ritmos



seudoaflamencados y cuantos atropellos se nos tratan de imponer, únicamente en favor del más puro y pretencioso afán mercantilista».

Esta modélica carta, nos sugiere también una idea, en la que anteriormente habíamos abundado, con motivo de amplios debates habidos en nuestra Cátedra, durante los últimos Cursos Internacionales de Estudios Flamencos: la creación de un Consejo Regulador de la Denominación de Origen, para el verdadero y tradicional Cante Jondo y el Arte Flamenco, en general. Consejo que, de momento, habría que estudiar cómo poder formarlo y constituirlo legalmente, y cómo y con quien poder integrarlo; para que en él estén representados tanto los intereses culturales que al Cante y al Flamenco conciernen, como sus artistas profesionales más respetuosos, junto con los aficionados, las peñas y los gestores serios de espectáculos y discográficas, acogidos a la línea más tradicional.

La idea queda lanzada al aire y esperamos que los interesados de verdad, estén dispuestos a apoyarla y a meter el hombro. Para ello, queremos hacer un llamamiento al Centro Andaluz de Flamenco, a la Cátedra de Flamencología de Jerez y a la de Córdoba, al Aula de Flamencología de la Universidad de Málaga y a la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas, junto con las demás peñas de aficionados del resto de España, las revistas más solventes - ¡bien por «Candil» en su núm. 131, denunciando la concesión de la polémica 4ª Llave de Oro del Cante! - y los profesionales y críticos más serios y responsables, para que se reúnan y puedan, entre todos, aunando voluntades, promover el encausamiento legítimo del verdadero Arte Flamenco, sacándolo de una ruina cierta.

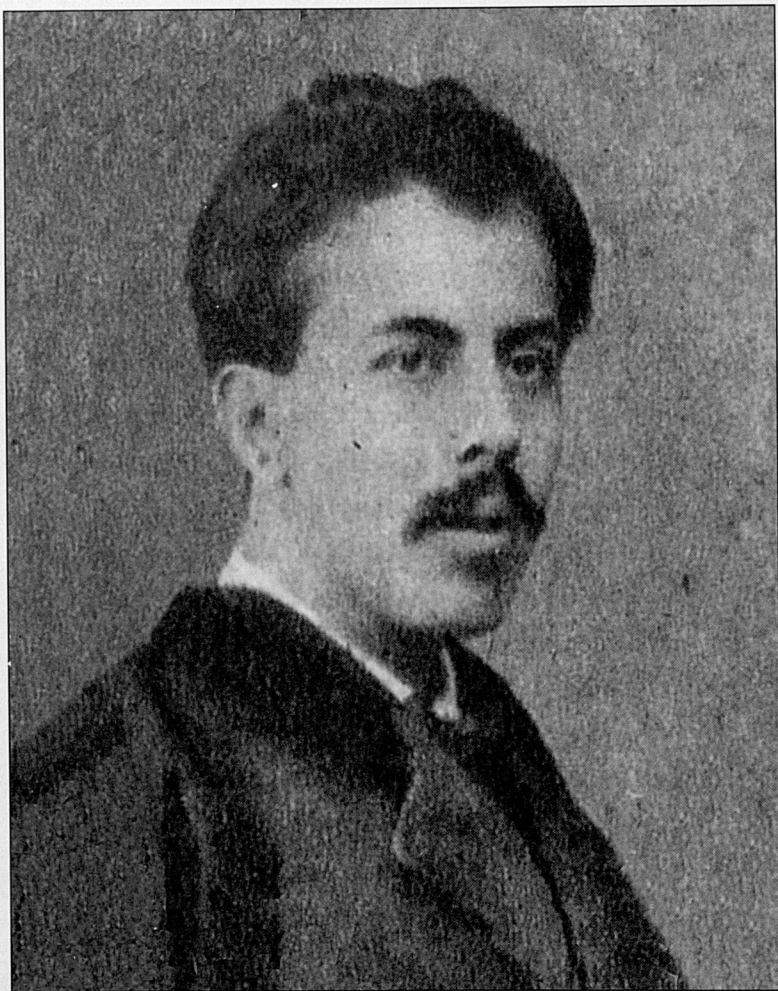
Porque algo habrá que hacer, para evitar el descalabro al que se está sometiendo, desgraciadamente y sin paliativos, a nuestros cantes y bailes más genuinos; sobre todo, por aquellos que le han perdido el respeto, como medio de vida. No podemos cruzarnos de brazos, mientras que éstos, los mercantilistas de siempre, se obstinan en sembrar el cisma, para dividir el flamenco en dos mundos distintos: el auténtico y el falso; mientras ellos se apresuran a recoger las ganancias de tanto mestizaje y tanta confusión, por aquello de «a río revuelto, ganancias de pescadores».

Para la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a la que recurrimos en demanda de protección para el flamenco tradicional, nada se puede hacer contra los promotores de espectáculos y las casas discográficas, porque están en su perfecto derecho a producir lo que les parezca más conveniente y beneficioso, para sus intereses mercantiles. En una democracia, esto es así. Pero, entonces, el flamenco, que siempre fué la música del pueblo andaluz, por extrañas circunstancias, que no tienen fácil solución, ahora resulta que se encuentra en manos de poderosas multinacionales, de empresas mercantiles y de algunos artistas sin escrúpulos, que manejan a su antojo lo que siempre fué patrimonio exclusivo del pueblo andaluz. Paradojas del destino que terminarán acabando con una música popular, única en el mundo, que cada día se nos antoja más ramplona, mixtificada e irreconocible, y de la que todos los buenos andaluces ya empezamos a avergonzarnos.

El Consejo Regulador del Flamenco, serviría, al menos - como en los



buenos vinos -, para garantizar al espectador y a los oyentes, el origen y la calidad de cuanto vayan a consumir, sin que les den gato por liebre, y para que el nombre, la palabra Flamenco, no se pueda seguir utilizando fraudulentamente, para calificar un seudo producto de la más infima calidad.



*Antonio Machado y Álvarez "Demófilo",
en la época en que se escribieron estos estudios.
Archivo Cátedra*



TRES ESTUDIOS DEL "PADRE DE LA FLAMENCOLOGIA"

Abrimos este número de nuestra Revista, recuperando para nuestros lectores tres breves y eruditos estudios del llamado "Padre de la Flamencología", don Antonio Machado y Alvarez "Demófilo", aparecidos originalmente en el Tomo II de la "Revista de Filosofía, Literatura y Ciencias, editada en Sevilla, en 1870, donde el autor dio a conocer sus primeros trabajos sobre la copla y los cantes flamencos.

Sirva la reproducción de estos poco divulgados artículos, como homenaje de nuestra Revista de Flamencología al primer flamencólogo español y creador del folklóre andaluz, cuya extensa y apasionante vida y obra fuera ampliamente dada a conocer, en su día, por nuestro ilustre colaborador el profesor y flamencólogo, Daniel Pineda Novo.

Don Antonio Machado y Alvarez "Demófilo" -amigo del pueblo- contaba 24 años, cuando dio a conocer estos primeros trabajos, junto a otros, publicados en la misma revista mensual sevillana, editada y dirigida por su padre don Antonio Machado y Nuñez y don Federico de Castro.

I

LA SUSTANTIVACION DEL VERBO Y EL USO DE DIMINUTIVOS EN LA COPLA FLAMENCA

APUNTES PARA UN ARTÍCULO LITERARIO

ANTONIO MACHADO Y ALVAREZ "DEMÓFILO"

Es muy frecuente en las canciones andaluzas la sustantivación del verbo (1): citaremos ejemplos que lo comprueben:

Por donde quiera que voy
parece que te voy viendo;
Son las sombras del *querer*
Que me vienen persiguiendo.

Como indicamos en la nota, se sustantiva el verbo en esta ocasión para *personificar* el cariño, misión propia de la fantasía, por la que tanto brilla la



privilegiada raza andaluza. Acaso no lograran aventajarla en propiedad, delicadeza y vigor nuestros poetas eruditos: en ella no hay palabra de más ni de menos; cada verbo, cada tiempo empleados contribuyen á realzar su mérito. Con justicia pudiéramos considerarla como uno de los mejores cantares andaluces: su único defecto es ser muy conocida, defecto que pudiéramos aplicar con igual motivo á las hazañas del Cid ó á las del conde Fernan-González.

Á aquel pajarito, mare,
Que canta en la verde oliva,
Dígale usted que se calle
Que su *cantar* me lastima.

Lafuente Alcántara presenta en su llamado *Cancionero* la siguiente variante de esta copla:

Á aquel pajarito, mare,
Que canta en la rama verde,
Dígale usted que se calle
Porque su canto me ofende.

Despréndense de la comparación de ámbos cantares diferencias que, de escasa importancia al parecer son, sin embargo, esenciales: aparece en una la espontánea creación del sentimiento popular, y la modificación amanerada y de mal gusto que de ella hizo algún presumido crítico en la otra. Para demostrar esto, estableceremos algunas razones en que poder fundar nuestra apreciación. Decíamos en un anterior artículo, que era inapreciable la sucesión de los dos instantes en este género de creaciones artísticas; más, si tenemos en cuenta que son hijas del sentimiento esencialmente, y que éste tiene por ser tal una manera de obrar y no otra, fácil nos será comprender desde luégo cuán impopular es aquello de

Porque su canto me ofende,

verso donde además de darse en forma de deducción la causa del deseo del autor de la copla, procedimiento anti-artístico y contrario á todo lo que es el sentimiento de suyo, se encuentra omitida la sustantivación del verbo (carácter popular) y se estropea horrorosamente la propiedad del *lastima*, sustituyéndolo, con muy buena intención, sin duda, pero con muy mal éxito, por el *ofende*. Á riesgo de parecer algo sutiles, vamos á fijar la atención de nuestros lectores sobre la sorprendente propiedad del verbo lastimar, en la copla de que nos ocupamos, porque en ella creemos advertir una tendencia que, aprovechada, acaso fuera útil para la ciencia del lenguaje y la literatura; tal es: aplicar *espontáneamente* las mismas palabras á distintas cosas, espiritual la una y material la otra.

El cantar del pájaro, lastimando el oído, iba luego á lastimar el alma del cantor popular, de manera tan natural y fácil, que no parece (y en esto lo



maravilloso del lenguaje) sino que lo agudo é incisivo de la *i* del mencionado verbo, iba á facilitar el paso del dolor del cuerpo al espíritu. El *rama verde* por verde oliva tampoco es despreciable para conocer el sello popular de la primitiva copla. Natural es que el cantor del pueblo en quien predomina la fantasía sobre la inteligencia (si esto es así como nosotros lo pensamos) se impresionase, primero del color que de la determinación posterior, *rama*, que con más tranquilidad de ánimo y ménos tino buscó el pulido corrector. Si atendemos al contenido de la copla, que es la expresión de un estado melancólico del alma, y á la vaguedad é indeterminación propias de este particular estado, más crecerá a nuestros ojos el mérito de la primera y amenguará el de la segunda.

Acaba, penita, acaba,
Dame muerte de una vez,
Que con el *morir* se acaban
La pena y el *padecer*.

No siendo nuestro objeto en este artículo hacer un detenido exámen de los cantares que apuntemos, vamos á limitarnos ahora á indicar la doble sustantivación del morir y del padecer, haciendo observar como no proviene ésta de la imposición de la rima. La muerte por el morir pudiera haberse dicho perfectamente sin alterar en lo más mínimo la metrificación.

Tienen las que son morenas
Un *mirar* tan á lo extraño,
Que matan en una hora
Más que la muerte en un año.

Al campo fuí yó, y á un árbol
Á contarle mi *sentir*,
Y al árbol de oír mi pena
Se lo secó la raíz.

Si San Rafael me diera
La alas de su *volar*,
Donde tengo el pensamiento
Fuera de un vuelo a parar.

Yá me están amortajando
Yá para mí llegó el fin,
Me están ajustando cuenta
De todo mi mal *vivir*.

Aquella fineza tanta
Y aquel *ponderar* amor,
Aquel no vivir sin verme...
¡Que pronto te se acabó!



Pregunté si eres casada,
Que tu garbo me embelesa;
El *preguntar* no es errar
Si la pregunta no es nécia.

No me hables de comida,
Ni me mientes el *comer*,
Que yo estoy alimentado
Tan sólo con tu *querer*.

Quisiera que Dios me diera
Un *olvidar* cariñoso
Que te pudiera olvidar
Y tú quedáras gustoso.

Con ese *andar* tan ligero
y ese modo de bailar
Tiene usted más hombres muertos
Que arenas tiene la mar.

Si el *querer* (2) que puse en tí
Lo hubiera puesto en un perro
Se viniera trás de mí.

Tu *querer* es como el toro,
Que donde lo llaman vá;
El mio es como la piedra,
Donde lo ponen se está.

Yo he visto con sol llover
Y claro ponerse oscuro,
Y concluirse el *querer*
Donde estaba más seguro.

Es muy comun también en las coplas andaluzas el uso de los diminutivos, expresando ternura, pena, amargura, cariño, mimo, gracejo, burla y cuantos sentimientos puedan afectar el corazón humano, carácter marcadísimo en los citados *cantes flamencos* (3).

El *barquito* del vapor
Está hecho con idea;
En echándole carbon
Navega contra marea.

Somos dos *hermanitos*
Sin calor de nadie,



Al que haga bien por nosotros
Dios se lo pague.

Desgraciado el *arbolito*
Que solo en el campo nace,
Todos los aires del mundo
Contra sus ramas combaten.

Estamos en un *mundillo*
Tan lleno de indignidad
Que no tenemos más honra
Que la que nos quieren dar.

Eres chiquita y bonita
Y así como eres te quiero,
Pareces *campanillita*
Hecha á manos de un platero.

Hasta los *caracolitos*
Que hay en la orilla del mar
Me aconsejan que te olvide
Y no te puedo olvidar.

Á las *yerbitas* del campo
Les cuento lo que me pasa,
Porque no encuentro en el mundo
Persona de confianza.

El pueblo no sólo usa diminutivamente los nombres, sino los adjetivos, los participios y gerundios de los verbos y hasta las preposiciones y frases adverbiales, lo cual jamás se observa en la poesía erudita, si no es en algun escritor festivo, v. g:

Que por lo que quieras pase
He *repasaito* mis libros
Me tiene cuenta el dejarte.

En el rio la encontré
Asentadita en la arena;
Ella no me dijo nada,
Yo le dije: agur morena.

Se han *cerraillo* los templos,
No me quieren confesar,
La absolución no me echan
Si no dejo tu amistad.



Madre, yo me voy con él;
Se ha *llevaito* ese hombre
La raíz de mi querer.

Mamita, por compasión
No me mires sin piedad,
Que me estás *mortificandito*
Con esos ojos de soledad.

Tengo yo mi corazón
Hechito cuatro pedazos,
Pero me queda el consuelo
Que he de morir en tus brazos.

Encimita de tu frente
Te lo tengo que escribir;
Pondré una a y una m
Y entre las dos una i.

¡Quién hubiera de decir
Que una *cosita* tan dulce
Tuviera *amarguito* al fin!

Tu querer es como el toro
Luégo que sale á la plaza,
Que como se vé *heridito*
Quiere tomar la venganza.

Colmaillo tengo yo el gusto
cuando te tengo á mi vera;
Las fatigas de Dios paso
Cuando te vás y me dejas.

Mira lo que andan hablando;
Sin tener *naita* contigo
La vida me están quitando.

¡Que *amarillita* que estás
Y que *llenita* de ojeras!
Yo te volveré á querer,
Niña, porque no te mueras.

Te ofrezco *arrodillaita*,
Maresita é la Mersé,
Que si mi *gustillo* logro
Un hábito me echaré.



NOTAS DEL AUTOR

- (1) Este modismo, tomado del griego, no tiene en nuestro idioma nada de extraño, y así se encuentra entre los clásicos como en el pueblo. Más éste lo usa con más frecuencia, llegando á no emplear el sustantivo correspondiente sino cuando se ve forzado á ello por la rima ú otro motivo cualesquiera.

Tan imposible lo hallo
Olvidar yo tu *cariño*,
Como llegar á quitarle
Á San Antonio su *niño*.

Lo digno de observar aquí es la necesidad de sustantivación que siente el pueblo, revelada en el primer cantar que citamos en el texto, y en los que dice:

Si usted me quisiera á mí
Como yo la quiero a usted,
Nos llamarán á los dos
La *fundación del querer*.

Cuando te veo me alegro
Y no te quisiera ver,
Porque se me representa
Á la *imagen del querer*.

Metáfora más expresiva, en nuestra opinión, que la clásica *diosa del amor*, á que corresponde.

Encontramos algunas veces en las canciones andaluzas, objetos de nuestro estudio, los verbos sustantivados usados en plural, lo que no se encuentra en los eruditos, aunque sí á veces en los poetas y prosistas populares.

El pueblo forma de andar *andares*, por modo de andar, y de querer *quereres* y aún *quereles*, en alguna ocasión (a), siendo acaso esta segunda forma de pluralización efecto de la influencia de la raza gitana sobre la andaluza, de cuyo consorcio ha resultado un género especial de cantares, conocido en Andalucía con el nombre de *cante flamenco*.

- (a) Por tus *quereles*, serrana,
Me voy quedando en la espina;
Estoy que me lleva el viento
Al revolver de una esquina.

También es digno de fijar la atención que mientras el pueblo admite la sustantivación del verbo, usada por los clásicos, rechaza otros modismos que estos admiten; v. g.: la forma contracta de los participios pasivos de los verbos, tomada del latín por nuestros escritores en el siglo XIII, apenas se encuentra una vez sola en la poesía popular, y ménos aún en el lenguaje ordinario de las gentes, manantial el más genuino, rico y fecundo para este género de investigaciones.



Los gitanos y gitanas
Cuando estrenan un *vestío*,
No se lo quitan del cuerpo
Hasta que lo ven rompío.

y el dicho popular: *Ese es un hombre mú leío y mú escrebió*, donde *escrebió* significa *que ha escrito mucho... muy ejercitado en la escritura...* siendo la *e* de la segunda sílaba forma arcaica, y nó defecto de la pronunciación, y la elision de la *d* anterior á la *o* final, carácter andaluz; v. g.:

«Jorobáo, escosío, leío, escamisáo, perdío, comío, etc.»

- (2) El hábito, que influye tan poderosamente en el pueblo (al que podríamos llamar con razón el hombre del hábito), ha hecho que la palabra *querer* se generalice y extienda excediendo quizás á sus propios límites: así que lo encontramos significando á veces el objeto amado, v. g.:

Á la boca de la mina
Se asomaba mi *querer*
Etc.

otras como sinónimo de voluntad, cuya palabra lo reemplaza en ocasiones:

Si porque te ves querida
Me niegas la *voluntad*,
Mira que una casa grande
La derriba un temporal.

La palabra *querer*, sin embargo, se toma siempre en la acepción amorosa; así que jamás se oye decir á un padre, tengo mucho querer á mi hijo, mientras es muy frecuente la frase: le tengo mucho querer á esa mujer.

- (3) Ovejita' eran blancas
y el praito verde
y el pastorcito-que lá'stá (a) guardando
de *ducas* (b) se muere.

El día que en capilla
Metieron á Riego
Los suspiritos-que daban sus tropas
Llegaban al cielo.

- (a) Indicamos con un apóstrofo la elision de las letras.
(b) Pena honda.



II

CANTES FLAMENCOS

ANTONIO MACHADO Y ALVAREZ "DEMÓFILO"

Los llamados *cantes flamencos* constituyen un género especial de cantares sobre el cual no ha fijado aún sus ojos la distraída crítica de nuestros literatos. Al sacarlos á la escena, por primera vez, lo hacemos con cierta timidez; representásenos desde luego lo bajo y humilde de su cuna, su tosca rudeza, sus formas poco cultas, y el desairado papel que acaso les aguarda entre las doloras de un Campoamor ó las agudezas de un Selgas.

Nacidos muchas veces en la taberna, y en ella casi siempre, y por plazas y campos repetidos, son los *cantes flamencos*, como en otro artículo indicábamos, una mezcla de elementos heterogéneos, aunque afines; un resultado del contacto en que vive la clase baja del pueblo andaluz con el misterioso y desconocido pueblo gitano. Ellos indican ser hijos de una fantasía poderosa, si las hay, pero lúgubre y tétrica, no risueña y rica como la andaluza; presentan como carácter predominante la determinación pleonástica de los objetos, y una cierta pretensión de penetrar en la naturaleza íntima de las cosas, que hace á nuestra imaginación obstinarse en fingir una historia particular al pueblo que los crea; gitanos en su espíritu, y acaso en sus construcciones, y andaluces en su forma exterior, forman las delicias de nuestro pueblo bajo, que, por decirlo así, los paladea, como una buena ópera nuestras clases acomodadas.

Afectivos en su mayoría y sentenciosos algunos, varían en forma métrica según la música con que son cantados, y ésta pasa por una serie infinita de matices, desde el *jaleo* (tránsito de las alegrías andaluzas á las tristezas gitanas) hasta los *livianos*, cantes en que ya la guitarra se abandona, y sólo se acompaña el cantaor con sus propios lamentos y quejidos.

Muestran estos cantares, en los pensamientos que expresan, una desnudez y franqueza que daña, y una marcadísima tendencia á representar el dolor tal cual es: son extremadamente sencillos, de donde acaso nace su principal belleza; llenos de ternura y de mimo, en ocasiones zalameros, y casi siempre tristes. El afán de presentar los objetos de relieve y como de bulto, y el ser afectivos estos cantares quizás pueda explicar el uso inmoderado que de los diminutivos se les advierte, con lo cual y la música, el ánimo se predispone á los sentimientos más sombríos. Cuentan del Fillo, uno de los más grandes *cantaores* que han existido, que no había hombre, por mucho que lo fuera, que sin llorar pudiera oírle, y en la actualidad escucha nuestro pueblo, embebecido en religioso silencio, á Silverio, el Quiqui, Curro Dulce, Paco el Sevillano y otros muchos. El pueblo descubre, sin duda, en estos cantes (ópera suya) armonías desconocidas para nosotros: prefírelos á los



alegres cantares andaluces, ligeramente impregnados de un tinte melancólico dulcísimo; desdeña á éstos, y apenas si los escucha cuando desea descansar de la profunda é intransigente atención que á los otros presta. Esta predilección hácia esta música especial, lúgubre y sombría, patentiza, con la necesidad íntima y profunda de sentir, propia de la raza andaluza, una degradación moral, aunque ménos afeminada, análoga á la de nuestras aristocráticas clases, ardientes admiradoras de las producciones francesas.

Sirvan estas cortas y mal pergeñadas líneas como de presentación á este género de cantares, y juzgue el público por sí mismo de la muestra que á continuación le enseñamos: no busque en ella exacta medida de los versos; nó por sílaba de más ó de ménos se preocupe, que sería preocuparse de poco; si tiene ó ha tenido ocasión de escucharlos á cantadores diferentes, yá habrá observado esta aparente inexactitud, segun lo que los inteligentes llaman *estilo*, la cual no alcanza á robar á estos cantes su interés ni lo que *expresan y significan*, como obra de un pueblo que á todos nos importa conocer.

No sé yó por dónde
El espejito -donde me miraba-
Se lo fué el azogue.

Por la Iglesia mayor
No puedo pasar,
Porque me acuerdo -de la mare mia-
Y me echo á llorar.

Rosita de Mayo
De las más tempranas,
Cómo recoges -en el mes de Enero-
Las primeras aguas.

Dile usté á mi mare
Que si no hecha ménos
Un hijito -de las sus entrañas-
Cuando está comiendo.

Por Dios, no me llores,
Que las fatigas -grandes que yo tengo-
No me las redobles.

Á un olivarito
Me fuí yo á llorar:
Olivarito -más desgraciadito-
No lo hay, ni lo habrá.

Yo soy desgraciado
Hasta en el andar,



Que los pasitos -que p'alante doy-
Se me ván p'atrás

Toitos se arriman
Al pinito verde,
Y yo me arrimo -á los gatunales-
Que espinillas tienen.

Por Dios, si me muero,
Mira que te encargo
Que te pongas -un pañuelo negro-
Por siquiera un año.

Toos mis hermanitos
Duermen en mi casa;
Yo desgraciadito -por mala cabeza-
Ando á salto é mata.

Mi ropita está en venta,
Quien la quié mercar;
Que la vendo -por poco dinero-
P'a tu libertad.

Malhaya el dinero,
Que el dinero es causa
Que los ojitos -de quien bien yo quiero-
No estén en mi casa.

To'os le pi'en á Dios
Salú y libertá,
Y yo le pi'o -una buena muerte-
No me la quié dá.

Á toitas las veo
Y no te veo á tí:
El corazon, -mare, por la boca-
Se me quié salir.

Á mi mayor enemigo
No le envíe mi Dios -¡ay! aquellas fatigas-
Que á mi me envió.

Si como tengo pare
Tuviera yo mare,
No andarian -estos hermanitos-
Á calor de naide.



III

SOBRE LA MUSA POPULAR

ANTONIO MACHADO Y ALVAREZ "DEMÓFILO"

La emancipación del pensamiento en Literatura, es la aurora de la independencia, y el síntoma más expresivo de nacionalidad
(Prólogo del Romancero general.)

Dice Chateaubriand (1): «¡Dichosos aquellos que no han visto el humo del extranjero ni han asistido nunca á otros banquetes que á los banquetes de sus padres!» frase en la que muy claro significa que no escapan á su vista perspicaz los dulces encantos del hogar doméstico, que á los codiciados, y, la mayor parte de las veces no encontrados placeres, de los extranjeros países y expediciones lejanas, antepone. Que aquel lector de este artículo quien quiera que sea, se detenga un momento en contemplar las inefables alegrías é innumerables bellezas que, desapercibidas casi siempre para sus distraídos ojos, en su propia casa le circundan, por humilde y modesta posición que en la sociedad ocupe, y pronto comprenderá como por súbita revelación que no son ménos grandiosos y sublimes que las gigantescas Pirámides ó el dilatado Nilo, la caricia de la hermana, los desvelos del padre, el beso del hijo ó la previsorasolicitud maternal, traducida, como el cariño de Dios á todo lo creado, en formas infinitamente variadas.

Tal pensamiento del autor de los *Mártires*, que solo en el sentido indicado arriba aceptamos como verdadero, es, á nuestro entender, de oportuna recordación al principio de un artículo, en el que vamos a ocuparnos de las producciones de la Musa Popular, de las creaciones artísticas de nuestra patria, la cual no es, bien mirada, sino la casa del pueblo español y el comun hogar de todos sus hijos.

Inexplicable parece la poco sensata indiferencia con que nuestros literatos y críticos han mirado hasta aquí el estudio de la literatura patria en sus múltiples manifestaciones, al que por *deber* estaban llamados; y no valga decir que algo, aunque poco, han hecho en la materia, que á excepción del eminente autor del Romancero, más como de favor que como de justicia han sido emprendidos los trabajos sobre asuntos tan digno de interés y de atención por todos conceptos.

No es sólo un deber lo que á estudiar las obras artísticas del pueblo nos impulsa; no es tampoco puro entusiasmo por las cosas propias lo que á ello nos mueve, es tambien nuestra íntima convicción de que la belleza no se encuentra vinculada en clase determinada y cierta, ántes bien á todos pertenece como el aire que respiramos y la luz con que vemos. Y así no es únicamente patrimonio del erudito, como no es exclusivo patrimonio del



sábio la verdad. Dios concedió una y otra á todos, y pensar lo contrario sería, sobre irracional, profundamente irreligioso.

¿Por qué, pues, entónces no recurrir á esa inagotable fuente de poesía donde se inspiraron Lope de Vega y Calderon y el inmortal Cervántes? ¿Por qué desdeñar las *bellezas de nuestras propia casa*, que en forma de cantares, cuentos, romances, leyendas y tradiciones por todas partes se nos ofrecen, revelando nuestra índole propia y peculiar, para ilustración del historiador, enseñanza del crítico, educación del artista y acaso tambien como de oportuna advertencia al hombre político?...

I

No es lo mismo un romancero que un cancionero, ni una canción (2) que un romance. Diferéncianse no sólo en la forma sino por la esencia. La canción sale acabada del espíritu, el romance se vá haciendo conforme se improvisa ó escribe, y supone un trabajo más o ménos lento en que la sucesión de los instantes es apreciable siempre: la canción es como la chispa que brota del fuego, el romance como el humo que de él se desprende poco á poco; aquella es cosmopolita, éste puramente español, y por eso la *copla* ó canción *romanceada*, de cuatro versos octosílabos, es la combinación métrica que emplea el pueblo con más frecuencia.

Relativamente al contenido, tambien se diferencia la canción del romance, en que éste conserva una tradición ó un hecho glorioso, y aquella (3) encierra un estado pasional ó una máxima, como la concha que guarda en su seno la piedra de riquísima valía. Un romancero es más útil, en cuanto muestra mejor el carácter de una nacionalidad y el de sus héroes: un cancionero vale infinitamente más para el psicólogo, porque revela al *pueblo* (4) como *persona* en la Humanidad, é indica las idéas que en comun posee con todos los otros de la tierra, sin relación á tiempo ni espacio, descubriendo tambien las particulares del *individuo*, muchas veces oculto, pero nunca perdido en esta riquísima manifestación del espíritu popular, no en hecho, determinado como en los romances, sí en pensamientos, sentimientos y voluntades. ¿Quereis conocer la historia de un pueblo? Ved sus romances. ¿Aspirais á saber de lo que es capáz? Estudiad sus cantares.

Las Sirenas en el mar
Cantan muy pulidamente;
El que las oye cantar
Cercana tiene la muerte.

Transmitida de unos á otros, ha llegado á nuestros días la creencia tomada de la mitología antigua, de que existe en los mares un animal mitad pez, mitad mujer (a), cuyo primoroso canto seduce y fascina á los que lo escuchan, como la mirada del boa americano. En extremo parecido al *mulier*



formosa superne de Horacio, atrae para dar la muerte, recibiendo entre los sencillos moradores de algunos puntos de mar el nombre de *Sirena*. Tradición alegórica que aplicar pudiéranos á la coqueta de nuestras grandes ciudades, no ménos temible por sus encantos y artificios.

Si yo fuera *basilisco*
Con la vista te matára,
Y te sacára del mundo
Por que nadie te gozára.

Refiérese esta copla á la creencia popular de que existe una sabandija de este nombre, nacida del huevo que pone el gallo en su vejez, cuya vista produce la muerte.

Feijoó asegura no ser esto verdad, diciendo: «Que si la vejez del gallo nos hiciese tan mala obrâ, y fuese la mencionada zerpezuela tan maligna como se pinta, yâ estuviera el mundo poblado de basiliscos y despoblado de hombres.» -Obra citada, disc. 2.º, §§. 24 á 29.

II

No es el menor, por cierto, de entre los muchos obstáculos que presenta el estudio de las canciones populares, la equivocada y casi invencible creencia en que vivimos, de que es la belleza pura cuestión de forma, y ésta únicamente algo de exterior, que por sí solo basta para aquilatar el mérito de una composición cualquiera. Tales equivocados conceptos de la belleza y de la forma, producen en la práctica concecuencias muy tristes, no siendo tampoco seguramente la más pequeña, la de que nuestros literatos menosprecien encubiertamente las creaciones del pueblo, en nada inferiores, á nuestro juicio, á las del poeta erudito, cuya misión consiste sólo en tallar el diamante que la riquísima tierra le ofrece en sus entrañas.

¿ Es, por ventura, más sorprendente y maravilloso, nos atreveríamos á preguntar, el pulimento que dá el joyero al diamante, que la obra de la naturaleza, cuyo misterioso y sublime trabajo escapa á nuestra vista burlando nuestros afanes? ¿ No valen más las creaciones espontáneas del sentimiento y del sentido comun (la razón de todos), que las artificiosas producciones del laborioso clásico, que logró hallar tras copiosos sudores y desvelos continuos el propio cuanto rebuscado epíteto con que, allá en una época cuya fecha por lo remoto se pierde, caracterizára el elegante Horacio ó el cáustico Juvenal asunto igual ó caso parecido en obra inédita tal vez ó estropeada y comida de polilla, ¡que á tanto puede llegar el rigor de la mala ventura! para mayor desesperación y desgracia del pacienzudo y moderno poeta, poco vatte en adivinar á donde podría hallarse aquella latina y hasta entónces no descubierta joya?

Otra dificultad que ofrece el estudio de las canciones populares es la de no poder colocarse fácilmente en estado apropiado para ello. Porque ¿quién, no siendo el sábio, puede permanecer impasible ante las armonías de la musa



popular, hijas de esas inexplicables horas en que aún el espíritu del hombre más rudo busca un más allá fuera de su presente?

Acontece al escuchar los no aprendidos cantares de sin igual ternura, llenos de suaves y consoladoras máximas y de sentencias profundas como la de los filósofos y los sábios, una cosa análoga á lo que nos pasa ante el majestuoso espectáculo de una naturaleza virgen: embelesados en la vaguedad de las sensaciones, según la frase del célebre Baron de Humboldt (5), creemos recibir del mundo exterior, por un dulce y fácil engaño, lo que en él ha depositado nuestra fantasía, sin advertirlo nosotros.

Más despues de estos encantados momentos en que nos olvidamos de nosotros mismos, vuelta la tranquilidad al ánimo y á la inteligencia su natural perspicacia, el espíritu se reconoce apto para estudiar estas composiciones, no ménos artísticas, siendo anónimas, que las que llevan al pié un nombre pomposo y conocido.

IV

Llamábamos en nuestro anterior artículo, *delicado* á D. Juan Arolas por el ingenioso artificio con que sabe presentar á sus lectores las íntimas relaciones poéticas que penetraba con facilidad suma: con lo cual piensa el público ser artista realmente sin que en verdad lo sea, gozando con la exquita galantería del autor que le cede la glória de su trabajo y le perfecciona el gusto estético, acostumbrándole poco á poco y sin esfuerzo alguno á que perciba bellezas nuevas en las que quizá no habia fijado ántes los ojos, un tanto imbécilmente distraídos.

Tal prenda con que la naturaleza distinguió y dió realce al poeta vascongado, brilla en grado superior en las olvidadas canciones populares: para probarlo vamos á permitirnos presentar algunos ejemplos.

Échame, niña bonita,
Lágrimas en el pañuelo,
Y las llevaré a Granada
Que las *engarce* un platero.

Anda vé y dile á tu madre
Si me desprecia por pobre,
Que el mundo dá muchas vueltas...
Ayer se cayó una torre.

Á un alto pino subí
Por ver si *la* (5) divisaba...
Lo que divisé fué el polvo
Del coche que la llevaba.



Hasta la leña en el campo
Tiene su *separación*...
Una sirve para santos
Y otra para hacer carbón.

Cartagena *me dá pena*
Y Murcia *me dá dolor*;
Cartagena *de mi vida*,
Murcia *de mi corazón*.

Cuando la vide bajar
Por *aquella* serranía,
No la pintan los pintores
Más bonita que venía.

En los cantares que acabamos de apuntar, la belleza resulta precisamente de aquello que se omite, como acontece en las producciones del autor de las *Armonías y Orientales*. Veamos ahora, yá que el poeta popular iguala al erudito en *delicadeza*, si logra aventajarle en ocasiones:

Una alcarraza en tu casa,
Chiquilla, quisiera ser,
Para besarte en tus lábios
Cuando fueras á beber.

No puede inventarse más delicado artificio. Incitadora es la imagen que presenta Espronceda en el canto VI del *Diablo mundo*, si mal no recordamos, cuándo dice:

Una mujer dormida sobre un lecho
Riquísimo allí está, los brazos fuera,
Palpitale desnudo el blanco pecho,
Vaga suelta su negra cabellera.
.....
Y duerme ahora y su entreabierta boca,
Donde entre rosas se entrevé el marfil,
Respira, del afán que la sofoca,
Fuego que el corazón lanza al latir.

Pero infinitamente superior es el cantar, en gracia, espiritualidad y ternura. En forma de alcarraza podrá el amante besar á su amada, sin mancillarla ni ofender su pudor; *delicadeza de primer orden* que, aunque no pensada, no por eso deja de estar contenida en la copla.

Por otra parte, la *frescura* del agua, el *ánzia* de la sed, lo *árabe* de la alcarraza y *sombrio y apartado* del lugar donde suelen éstas conservarse, lo bien escogido del momento y la natural *sorpres*a de la doncella si encontrá



en vez del agua que mitigase su sed, los labios de su amante que la encendiesen, tienen un ligerísimo tinte de lascivia, mucho más encantador que la mórbida desnudez de aquella mujer tendida sobre un lecho, con la boca entreabierta, dejando escapar el fuego de su corazón, cuyo cuadro sólo puede inspirar *atropelladores* movimientos de lujuria, sea la que se quiera la galanura de la forma con que esté expresado el pensamiento.

Tengo un clavel escondido
A la sombra y bajo llave,
Para que el sol no lo vea
Y con mirarlo lo aje.

¿Quién, por poco lince que pretendamos suponerle, no comprende que se trata en esta copla de algo más alto que de lo que indica su sentido natural, y que se encierra en cuatro versos no más una alegoría completa del honor de la mujer?

Al paño fino en la tienda
Una mancha le cayó,
Se vende por bajo precio
Porque perdió su valor.

Véase aquí otra alegoría del mismo asunto, tratada de una manera no ménos maestra que en la copla anteriormente citada. Préstase esta composición á comentario amplísimo, prueba evidente de su mucho mérito, si es verdad que es mejor aquella poesía que dice más en ménos palabras. Alúdese en ella á la quizá un poco exagerada severidad con que juzga el mundo á la mujer, que una vez delinque se encuentra yá por ello menospreciada de todos, ¡Cuán amargo sentimiento no encierra al través de su rudeza aparente aquel *paño fino* (la mujer buena), que pierde su estimación y se *vende* por *bajo precio* (no se admite como honrada) tan sólo por *una leve mancha que le cae*. Y ¡cuánto no vale un pueblo que tal idéa tiene del honor de la mujer!

¿Cómo quieres comparar
Un charco con una fuente?
Sale el sol, se seca el charco,
Y la fuente permanece.

Es una bellissima comparación entre un amor leal y constante y otro voluble y tornadizo (6): aquel, resistiendo todas las influencias, *permanece* claro y cristalino, como el agua de la fuente con la que el desconocido autor lo simboliza: el otro se *seca*, segun la acertada frase popular, quedando turbio y cenagoso como el charco.

Hasta qué punto es metafórico el lenguaje de las canciones del pueblo, puede observarse en la siguiente, donde apenas hay una palabra empleada en su significación natural:



Yo tiré un limón por alto
Por ver si coloreaba;
Subió verde y bajó verde,
Mi pena se redoblada.

Representase en esta copla una *esperanza amorosa* (7) que el poeta intenta realizar (que coloreé); más en vano (subió verde y bajó verde): de aquí que se aumente su *pena* (el temor de que no se realizara su esperanza) al ver frustrada su *tentativa* (tirar el limón por alto).

Tan prolijo afán por descubrir bellezas, no soñadas, á nuestro juicio, como acaso pensarán algunos, sino reales, quizá nos valga la mofa de algún crítico eminente, que por muy positivista se tenga. Así y todo, nos quedará el consuelo de recordarle, que entre los dos estudiantes del cuento que el autor del *Gil Blas* nos refiere en el prólogo de su obra, no fué el ménos advertido y discreto aquel que se detuvo á desenterrar el *alma* del licenciado Pedro García.

NOTAS DEL AUROR

- (1) Memorias de Ultratumba
- (2) Entendemos en este artículo por canción, una combinación métrica cualquiera, que no exceda de siete versos, y que esté, por decirlo así, formada en un solo momento: v. gr.; coplas, seguidillas, redondillas, quintillas y otras combinaciones especiales, arregladas á la música con que han de acompañarse. *Las Ventas de Cárdenas*, *El Naranjero*, *El Contrabandista*, *La Tarara* y otras muchas composiciones hechas para cantarse en días señalados, más útiles para el escritor de costumbres que para el psicólogo, no son por ahora objeto de nuestro estudio.
- (3) No obstante lo que aquí decimos, existen algunas coplas, no muchas, que con razón pudieran llamarse tradicionales. Citarémos algunos ejemplos:
- (4) No es lo mismo pueblo que nacionalidad: por pueblo entendemos una variedad moral de la especie hombre: por nacionalidad la original y propia determinación de un pueblo.
- (a) Feijoó en su *Theatro Crítico*, discurso VII, núm. 41, dice que las Sirenas no son mitad mujeres, mitad peces: sino mitad mujeres, mitad aves.
- (5) *Cosmos*. *Considérations sur les différents desgrées de jouissance qu'offrent l'aspect de la nature et l'étude de ses lois*.
- (6) Bien se caracteriza á la mujer veleidosa en aquella copla que dice:
- (7) Simbolizada en el limón verde: tal pensamiento se justifica en las siguientes canciones populares:

Dicen que lo azul es celos
Y lo encarnado alegría
Y lo verde es *esperanza*;
En tí espero, vida mía.



De tu ventana á la mía
Me tirastes un *limon*;
El limon me dió en el pecho
Y el *agrio* (b) en el corazon.

El amor y la naranja
se parecen infinito;
Que por muy dulces que sean,
De *agrio* tienen su poquito.

- (b) ¡Bellísima copla! La vista de lo *agrio* en lo dulce, aquí lo infinito en lo finito, como *condición esencial* del amor, es una percepción de mucho mérito, en nuestro sentir. Fíjese el lector, y comprenderá hasta qué punto realza la composición el renglon subrayado, y cuán inflexible es su lógica, si la interpretación que hacemos de él es verdadera: *No hay amor sin pena*.

Yo tenía una maceta,
De claveles encarnados;
De la noche á la mañana
Se han vuelto *marisalados* (a)

- (a) Por *disciplinados*.





BAILES DE GITANOS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

JOSÉ LUIS NAVARRO GARCÍA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

A la dina dana, la dana dina,
canten y bailen las gitanillas.
Mojiganga de la Gitanada (1672)

DANZAS DE GITANOS

Desde su llegada a nuestro país, allá por 1425, una de las principales ocupaciones de los gitanos, sin duda la más llamativa, ha sido el arte, el espectáculo. Era una forma de vida y una dedicación por la que siempre mostraron una predisposición casi innata y unas dotes verdaderamente envidiables. Gracias a ella, se ganaron las simpatías de muchos y, gracias a ella también, en muchas ocasiones pudieron conseguir que se perdonasen sus pequeños hurtos y tropelías y eludieron así los rigores de la justicia.

Durante los años y aún décadas que siguieron a su aparición por nuestras tierras, aunque pronto se dictan pragmáticas en su contra, los gitanos recorren casi con total libertad todas las regiones, y en cada lugar van aprendiendo las danzas que en ellas se hacían. De esta convivencia y aún rivalidad entre las gitanas y las mozas castellanas nos ha dejado constancia Jerónimo de Cáncer y Velasco en su entremés Los Gitanos. En él, Heredia, tras apuntar las relaciones de vecindad entre las gitanas madrileñas y las mozas labradoras:

Aquí en esta plazuela,
en distintos aposentos
viven todas las gitanas
que hay en Madrid, y volviendo
por esotra acera habitan
labradoras, cuyo empleo



son yerbas que al campo usurpan
para pebetes caseros.

nos da cuenta de esta rivalidad:

Unas y otras compiten
en bailes, tonos diversos,
con oposición tan grande,
que cada instante sospecho
que de gusto y regocijo
pase el canto a ser lamento.

LAS CUADRILLAS

Estos gitanos formaban pequeñas *troupes+ de carácter familiar. Unos tocaban, otros cantaban y generalmente, las mujeres ponían el baile. Y para infortunio de más de un incauto espectador, a veces les acompañaban otros que tenían como misión aligerarles las bolsas.

Como artistas, eran diestros, avispados e intuitivos, pero no lo eran menos como comerciantes de su arte y de sus habilidades. Atentos a las demandas de su público, supieron hacerse del repertorio que este gustaba contemplar. Así, desde el primer momento, aparecen en la escena del arte interpretando los mismos cantares y las mismas danzas que hacían sus convecinos, las que en cada época estaban más en boga.

De sus andanzas durante los siglos XVI y XVII, nos han dado cumplida cuenta los escritores de la época y, muy especialmente, Miguel de Cervantes, que no en vano alguna relación familiar tuvo con ellos. Gracias a ellos, podemos hoy hacernos una idea bien precisa de cuáles y cómo eran sus bailes, y de cómo y dónde los interpretaban.

Las gitanas y gitanos que se dedicaban al baile de una forma que hoy llamaríamos *semiprofesional+ solían formar pequeños grupos de varias parejas de mujeres, generalmente cuatro, pertenecientes a distintas generaciones -*ancianas y muchachas+, nos dice Cervantes en *La Gitanilla*-, una fórmula que garantizaba la transmisión de saberes dentro del grupo, así como la renovación de sus componentes. Aunque en número mucho más reducido, no faltaba tampoco algún varón que las acompañase.

Solía ir con ellos una gitana ya entrada en años que hacía las veces de *capitana+ y cuya función principal, además de dirigir las, era la de procurar que no se perdiese ninguna ocasión de conseguir algunos ducados. Una función de la que nos ofrece un claro y preciso testimonio Cervantes en un pasaje de su *Gitanilla*. En efecto, cuando alguien le ofrece a Preciosa *un doblón de oro de a dos caras+ para que baile con las demás gitanas, don Miguel añade:



Apenas hubo oído esto la vieja, cuando dijo:

-Ea, niñas, haldas en cinta, y dad contento a estos señores.

Estas pequeñas *compañías+ de calés hacían sus danzas siempre que la ocasión se brindase: en cualquier calle o plaza de cualquier pueblo, o en *sesiones privadas+ en los salones de la gente principal e influyente, cuando eran requeridos para ello. Cuando los ejecutaban en público, despertaban una expectación inusitada, consiguiendo reunir corros de hasta *más de doscientas personas+.

Con ellos, participaban además en todo tipo de celebraciones cívicas y, por supuesto, en las religiosas. Bailando, solían honrar a las patronas y las imágenes más veneradas de las localidades que recorrían en sus *giras artísticas+, o los hacían, a instancias de las autoridades en las fiestas señaladas, en Navidad y, sobre todo, en la procesión del Corpus.

*Los bailes se interpretaban, generalmente, por parejas, aunque esto no impedía que las más consumadas en el oficio hiciesen sus *solos+. Danzaban al son de castañetas, sonajas y panderos, y con el acompañamiento de guitarras y tamboriles. Y, como el número de participantes era reducido, los mismos bailarines cantaban al tiempo que ejecutaban los bailes. En ellos se hacía todo tipo de mudanzas: se daban vueltas en redondo, voladizos, se hacían y deshacían lazos y cruzados, y se zapateaba. Y todo ajustado al compás que marcaban las guitarras. En este sentido, resultan particularmente esclarecedoras y detalladas las instrucciones que Cervantes pone en boca de Pedro y Maldonado mientras dirigen y animan a las gitanas que bailan en Pedro de Urdemalas. Dicen así:*

Pedro

(Ea, gitanas de Dios,
comenzad, y sea en buen pie!

.....

Maldonado

Id delantera las dos.

Pedro

(Ea, Belica, flor de abril;
Inés, bailadora ilustre,
que podéis dar fama y lustre
a esta danza y a otras mil!
(Bailan.)
(Vaya el voladillo apriesa!
(No os erréis, guardad compás!
(Qué desvaída que vas,
Francisquilla! (Ea, Ginesa!



Maldonado

Largo y tendido el cruzado,
y tomen los brazos vuelo.
Si ésta no es danza del cielo,
yo soy asno enalbardado.

Pedro

(Ea, pizpitas ligeras
y andarríos bulliciosos,
llevad los brazos airoso
y las personas enteras!

Maldonado

El oído en las guitarras,
y haced de azogue los pies.

ROMANCES, SEGUIDILLAS, ZARABANDAS, CHACONAS...

Aunque a veces se utiliza la expresión *bailes de gitanos+ para referirse a las danzas que éstos interpretaban, o bailar *al modo de los gitanos+ en las acotaciones y recomendaciones que aparecen en las piezas teatrales para los cómicos que habían de interpretar esos papeles, nada se nos dice sobre cuáles eran estos bailes. Tanto en los textos narrativos, como en las piezas teatrales que tienen como protagonistas a los gitanos, cuando se mencionan expresamente las danzas que ejecutan, siempre nos encontramos con los mismos bailes que hacían los españoles de cada época, que en la que ahora nos ocupa no eran otros que los romances y las seguidillas. Cervantes nos lo testimonia en el conocido pasaje de su *Gitanilla*, en el que relaciona las habilidades de Preciosa:

Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire.

Hacían también las danzas que, procedentes de raíces africanas, habían pasado a formar parte del repertorio dancístico de nuestro país y que gozaban, por tanto, del aprecio de las capas populares, especialmente la zarabanda y la chacona. E incluso no faltan piezas en las que interpretan danzas que siempre fueron tenidas por privativas de esa etnia, como el zarambeque o el cumbé. Así nos lo confirman los numerosos textos teatrales que citan por su nombre los bailes que habían de ejecutar los personajes que interpretaban los papeles de gitanos.

Desde luego, de acuerdo con las fuentes documentales que nos acercan hoy a sus usos y costumbres, en sus bailes no quedaba ni rastro, si es que



alguna vez los hubo, de esos movimientos altamente sofisticados y simbólicos que caracterizan la danza de los países indostánicos, su solar de origen. Ni tan siquiera algo de las culturas dancísticas de los lugares que habían recorrido en su larguísimo peregrinar antes de cruzar nuestras fronteras.

Hubo eso sí, estribillos, y aún pasos -su maestría en el zapateado-, que han quedado asociados a sus bailes y a su forma de interpretarlos.

A LA DINA DANA, LA DANA DINA

*Uno de esos estribillos que los gitanos solían cantar y que parece ser que servía incluso para identificarlos es el famoso *A la dana, dina, la dina dana+. Aunque no está muy claro cuál era el significado de estas palabras, creemos que sería una expresión onomatopéyica que podría hacer referencia al sonido de las monedas y que se relacionaba, por tanto, con la práctica calé de solicitarlas por la interpretación de sus danzas. Así interpretamos los versos que dicen los músicos que anuncian la aparición de los gitanos en la Mojiganga de la Gitanada (1672):*

Por no perder la costumbre
del estilo pedigüño
que acostumbran los gitanos,
vienen cantando estos versos:
*A la dina dana, la dana dina,
canten y bailen las gitanillas.

Que no se trata de ningún baile concreto se deduce de la acotación que sigue a la entrada de los gitanos:

(Saldrán los gitanos y gitanas con tablillas prevenidas, y sin pañuelos, y harán las mudanzas que mejor parezcan.)

Precisamente, el baile que sí aparece identificado en esta pieza y con el que los gitanos finalizan su intervención no es otro que la Chacona:

Pues lo más tenemos hecho
justo será que se hagan
dos mudanzas de Chacona
con que la fiesta se acaba.

Luego, otra acotación indica:

(Bailan la chacona con castañetas y podrán las mudanzas que mejor parezcan.)



y la misma gitana finaliza la pieza recordando palabras que eran la esencia misma de este baile:

(Vaya, vaya de chacona,
ésta sí que es vida bona!

PISARÉ YO EL POLVILLO

Con esta denominación, o simplemente como el *Polvillo+, terminó conociéndose lo que en un principio no serían más que unos pasos -zapateados- que se hacían en muchos otros bailes, y que incluso conformaron un estilo definido y específico que recibió el nombre de *zapateo+ y que era la base de las llamadas *danzas de zapateadores+, tan corrientes en las fiestas del Corpus.

Sin embargo, entre el *zapateo+ y el *polvillo+ tuvo que haber diferencias notables. El Zapateo, aunque se hacía ajustado a compás, tenía más de ejercicio gimnástico y acrobático, y en casos grotesco, que de baile. Los Zapateadores tenían que alternar los fuertes golpes con los pies en el suelo con las palmadas que se daban, al levantarlos, en las suelas de los zapatos. Por el contrario, *pisar el polvillo atán menudico+ o *menudear+, que también así se llegó a llamar este movimiento, sería un tipo de zapateado mucho más artístico, en el que lo fundamental era la rapidez, agilidad y gracia con que se golpeaba el suelo. Así, creemos, es como se puede interpretar el estribillo que solía acompañar estos movimientos:

Pisaré yo el polvico
atán menudico;
pisaré yo el polvó
atán menudó.

Y fue en este tipo de zapateados en el que destacaron, desde el primer momento, las bailadoras gitanas. Desde luego, la inmensa mayoría de las referencias a estos movimientos las tienen a ellas por protagonistas. Cuando alguien le dice a la más famosa de las bailadoras gitanas del XVII, o al menos tenida por tal, la cervantina Preciosa, *(A ello, hija, a ello! (Andad, amores, y pisad el polvico atán menudito!+, ella contesta de inmediato y sin dejar de bailar: *Y pisarélo yo, atán menudó.+

Estas gitanillas del XVII estaban ya fundiendo formas interpretativas raciales con movimientos de baile populares españoles. Estaban configurando lo que después, pasados dos siglos, serían las *escobillas+ flamencas.



LA «ARGENTINITA» Y «LAS CALLES DE CÁDIZ», CON CUATRO GRANDES ARTISTAS JEREZANOS DE SU TIEMPO

JUAN DE LA PLATA

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ

A Pilar López, eterna maestra.

Encarnación López Júlvez «Argentinita», que había estudiado a fondo los cantes y bailes gitanos de Jerez y Cádiz, monta con ellos, en 1933, un espectáculo, titulado «Las Calles de Cádiz», en el que lleva como figuras destacadas a tres viejas glorias gitanas del mejor baile flamenco: Juana la Macarrona, La Malena y Fernanda Antúnez, las tres jerezanas. Además del cantaor Rafael Ramos Antúnez, más conocido por «El Gloria», o «Niño Gloria», quien es la figura central de la estampa titulada «La Nochebuena de Jerez», que éste posteriormente llevaría al disco; siendo posiblemente el primer villancico flamenco que se registrara en discos de pizarra.

Dos años antes, en 1931, «Argentinita» había impresionado otros cinco discos, con diez canciones populares andaluzas, recogidas por Federico García Lorca e instrumentadas por éste que, como es bien sabido era, además de grandísimo poeta, un músico de fina sensibilidad, y que es quien acompaña al piano a la cantante y bailarina, que interpreta los temas populares, acompañándose de sus propias castañuelas. La grabación sería calificada por el poeta con el calificativo de «estupenda». En este sentido y, por este trabajo, podemos considerar al poeta andaluz, como «gran folklorista». Afición que compartiría la artista, quien viajó algún tiempo por España, recogiendo bailes viejos para sus espectáculos y, con los que se dice que llegaría a escribir, o al menos bosquejar, un libro que dejaría inédito.

Entre 1927 y 1934, «Argentinita» pasea por España su Compañía de Baile Andaluz, llamada así primero; luego «Ballet de Madrid» y, más tarde, «Gran Compañía de Bailes Españoles», con dos ballaores sevillanos de primera magnitud: Antonio Triana y Rafael Ortega, ambos hoy injustamente olvidados. Especialmente el primero, padre de la bailaora y pintora, Luisa Triana, y hermano del compositor y director de orquesta, Manuel García Matos. Los



dos hermanos, aunque sevillanos, eran oriundos de Jerez de la Frontera, de donde eran naturales sus abuelos paternos. Más tarde, en la temporada 1939-1940, con su hermana Pilar y de nuevo Antonio Triana, el guitarrista Carlos Montoya y el pianista Rogelio Machado, «Argentinita» recorrería Estados Unidos - Chicago, Nueva York, San Francisco...- como la «Spain's number one dance».

Pero, ¿quienes son los artistas jerezanos que, en 1933, van con «Argentinita», en su célebre espectáculo «Las Calles de Cádiz»? «El Gloria», era en aquellos momento uno de los dos o tres mejores cantaores que había en España y el mejor festero, sin lugar a dudas. Creador del villancio flamenco y eminente saetero, así como personalísimo fandanguero y conocedor y brillante ejecutor de otros muchos cantes - la mayoría, impresionados en discos de pizarra -, como el martinete, la soleá, la seguriya y el recio fandango de Lucena al que da aire de grandeza, con su sello personal. «El Gloria» había nacido en 1893 y era dos años mayor que Encarnación López. Cuando forma parte del espectáculo «Las Calles de Cádiz», se encuentra en su mejor momento artístico, gozando de poderosa voz y plenas facultades.

Y junto al «Gloria», las venerables maestras «Juana la Macarrona», «La Malena» y «La Fernanda» que llenaban de alegría, en cada actuación, con la gracia de sus bailes eminentemente jerezanos, «Las Calles de Cádiz»; inmortalizadas por el genio sin par de «Argentinita»; cuya patente cedería años más tarde a Conchita Piquer, para que ésta hiciera el mismo espectáculo, llevando igualmente a «La Macarrona» y a «La Malena», pero prescindiendo del «Gloria» y de «La Fernanda». También el cantaor Manolo Caracol haría mucho más tarde, este fantástico espectáculo, dicen que sacado de la realidad de las calles gaditanas - según nos contó Pericón de Cádiz, que hizo de zapatero remendón, con La Piquer - y que, desde luego, parece haber sido el mejor, o uno de los mejores espectáculos flamencos, que jamás se representaron en los escenarios españoles, a lo largo de todo el siglo XX.

No tenemos noticias de que «Argentinita» representara este espectáculo en Jerez, a pesar de que su estreno se lleva a cabo en Cádiz; aunque el estreno oficial fuera en el Teatro Español, de Madrid, el 16 de octubre de 1933. Pero, por razones que desconocemos, tal vez por repentina enfermedad de Encarnación, sería su hermana Pilar López, la que el 21 de mayo de 1934, presenta en el Teatro Villamarta de Jerez, como «el acontecimiento artístico de la temporada», tanto «Las Calles de Cádiz», como la estampa «La Nochebuena de Jerez»; acompañada por las maestras «Macarrona» y «Malena» y el cantaor «El Gloria». Como pareja de baile de Pilar, Rafael Ortega y, además, como músicos acompañantes, el pianista Enrique Luzuriaga y el guitarrista Manuel Rueda.

El libreto del espectáculo es de Jimenez Chavarri y, además, se incluyen varios número de danza clásica, entre los que figura «La danza del fuego» del maestro Manuel de Falla. A pesar de no contar, en esta presentación en Jerez, con su directora, coreógrafa y primera figura, Encarnación López «Argentinita», es tal el éxito que la compañía se ve obligada a repetir su actuación, al día siguiente. La prensa de Jerez subraya el grandioso éxito



obtenido por todos los artistas, especialmente por los tres jerezanos y por Pilar López y Rafael Ortega, que encabezaban el cartel.

Al hilo de este acontecimiento teatral, curiosamente hemos de apuntar que la última vez que, con anterioridad, habían actuado en Jerez, Pilar López y Rafael Ortega, formando pareja, fue a principios del mismo año 1934, en el fin de fiesta que se acostumbraba a hacer, después de una película de cine, protagonizada en aquella ocasión por Bárbara Stanwyck; bailando ambos acompañados por un pianista, obras de Falla, Albéniz, Turina y una recopilación de las canciones que instrumentara García Lorca.

Según nuestras noticias, ésta sería la única vez que se escuchó en Jerez la música de tales canciones, interpretadas en vivo; aunque parece ser que sólo en su parte bailada, pues la prensa no dice nada de que fueran cantadas. De «Argentinita» tampoco tenemos referencias de que actuara en Jerez, en ninguna ocasión, con este espectáculo; aunque en otras dos ocasiones pretéritas, con trece años, en 1912, y con veinticinco, el 10 de febrero de 1923 había estado visitando la ciudad y las bodegas de González Byass. En esta última ocasión, acompañada de su hermana Pilar, aún niña.

Pero volviendo a los artistas jerezanos de raza gitana que formaron parte, tanto de la compañía de «Argentinita», como de la de su hermana Pilar López, además de «El Gloria», del que ya hemos hablado, su prima Fernanda Antúnez era hermana de otra genial bailaora, llamada Juana, posiblemente ya retirada de la vida artística y recogida en las Hermanitas de los Pobres de Jerez, donde fallecería en 1938.

La Fernanda contaba 67 años cuando se la llevó «Argentinita», para su espectáculo «Las Calles de Cádiz» y, desde muy joven, había bailado en los cafés cantantes y en distintas compañías, casi siempre en unión de su hermana Juana Antúnez, y de «La Macarrona» y de «La Malena», a las que estaba muy unida. Como su hermana Juana, era una gran intérprete de las alegrías, así como de los tientos y de otros bailes. Dicen que tenía gran majeza y buenas hechuras para el baile, al que dedicó toda su vida. Con el elenco de «Argentinita», estuvo apenas dos años, pues caería enferma, falleciendo, en Sevilla, en 1935.

En cuanto a Juana la Macarrona, contaba 73 años cuando participó bailando en «Las Calles de Cádiz», pues había nacido en 1860 y ya era toda una leyenda, por la que Encarnación López sentía verdadera veneración. El nombre en los carteles de esta celeberrima bailaora jerezana, indudablemente daría prestigio y garantía a la compañía de la bailarina y cantante, por lo que ésta no dudó en contratarla, pese a que Juana Vargas ya no estaba para muchos trotes y hubo de resistirse bastante, antes de embarcarse en una nueva aventura artística, que la llevaría algún tiempo rodando de un lado para otro, viajando en trenes y alojándose en pensiones por numerosos pueblos de España. Pero, la oferta parece que fue tentadora y, a los 73 años, la necesidad siempre obliga; máxime en una época en que los artistas flamencos no contaban con ningún tipo de ayuda en su vejez.

Juana la Macarrona de la que ya hice una amplia semblanza biográfica, en mi libro «Flamencos de Jerez», en 1961, tuvo una larga y fructífera vida



artística y fue la reina indiscutible de los cafés cantantes y de los tablaos, desde finales del siglo XIX hasta los años treinta del XX. A ella le cantaron los más grandes y sus guitarristas fueron, también, los mejores de su tiempo. Desde Javier Molina y Ramón Montoya, hasta el Niño Ricardo. En Sevilla, había bailado en el Café de la Escalerilla, en el de Silverio y en El Burrero. En Málaga lo hizo, durante dos años consecutivos, en el Café de las Siete Revueltas. También bailó en Barcelona, en el café «Villa Rosa», de Miguel Borrull (padre) y en el Café Romero, de Madrid, volviendo a Sevilla, para reaparecer en el Café del Burrero. El 1889, debuta en París, en el Gran Teatro de la Exposición Universal, y en París la pinta, nada menos, que Toulouse Lautrec; volviendo a la capital francesa, en 1912, para ofrecer un sólo recital, ya consagrada como la máxima figura del baile flamenco.

En 1914, Juana Vargas «La Macarrona» se presenta en el célebre Café Novedades, de Sevilla, alternando con su prima «La Malena» y otros grandes artistas. Cuatro años más tarde la encontraremos bailando en el Kursaal Internacional. En 1922 baila como invitada de honor en el concurso de cante Jondo de Granada y participa, en Madrid, en una grandiosa cumbre artística, junto a su paisano «El Estampío»; regresando a Sevilla, para bailar en el Salón Variedades, un año después. En 1925 inaugura la parrilla del Hotel Alfonso XIII, considerado uno de los mejores de España y, en 1926, el empresario Vedrines la contrata para una turné por teatros y plazas de toros, junto a las máximas figuras flamencas de entonces. En 1930 la encontramos en Barcelona, en un elenco reclutado por el maestro Realito. Hasta que, por fin, en 1933, pasa a formar parte de «Las Calles de Cádiz».

Parece ser que es, en esta época, en pleno esplendor artístico, aunque ya mayor, pero muy bella todavía, cuando la pinta el famoso pintor sevillano Alfonso Grosso, en un cuadro mil veces reproducido. En sus mejores años, Juana la Macarrona gozó de singular belleza, siendo una mujer hermosísima, a juzgar por las fotografías que se conservan y por las etiquetas de vino de Jerez, en las que aparece su rostro, verdaderamente radiante. En 1946 se le rindió un gran homenaje en Sevilla y, un año después, fallece en la capital andaluza, a la edad de ochenta y siete años.

La tercera bailaora jerezana de la compañía de «Argentinita» es «La Malena», llamada Magdalena Seda - o de la Cera, como sus antepasados - Loreto, diez o doce años más joven que su prima «La Macarrona». Malena era sobrina, a su vez, de otra gran bailaora jerezana, Mariquita la Chorrúa, y emparentada con la familia materna de Manuel Torre. En su plenitud artística, también bailó en los cafés cantantes de Sevilla, Madrid y Barcelona, viajando a Rusia con el maestro Realito, en 1911. En el 33 y en el 34 actúa junto a «Argentinita», en «Las Calles de Cádiz» y en 1936, baila todavía en el sevillano Salón Variedades, después de haberlo hecho en el Kursaal. En 1940 Conchita Piquer la vuelve a enrolar en el espectáculo cedido por Encarnación López. Más tarde dirige su propio y último espectáculo, titulado «La Malena y sus gitanas», en el Casino de la Exposición de Sevilla.

Ya muy anciana, casi octogenaria, hecha toda una reliquia del mejor baile de toda una época, esta misma ciudad le rendirá un merecido homenaje en



sus Festivales de España, bailando junto al genial Antonio. Y en Sevilla, muere, en 1956, esta fabulosa maestra del mejor baile flamenco jerezano, saltando para siempre al olimpo de la gloria y del recuerdo.

Decía mi admirado amigo, el gran cantaor, Pepe el de la Matrona, que «La Macarrona» y «La Malena» fueron, para él, «las dos mujeres a las que había visto hacer el baile de mujer, más exacto», y también más perfecto y completo. Por otra parte, hablando de «El baile jerezano» - en «Itinerarios por la Provincia de Cádiz». Varios Autores. Jerez, 1959 -, el poeta de esta tierra, José Manuel Caballero Bonald, nos dice que «en los bailes de mujer, donde la gallardía de la figura y el tino de la expresión buscan asiento de cintura para arriba, la escuela de la Chorrúa y de la Sorda, de la Macarrona y de la Malena, tuvo sus ya gloriosas consecuencias. Juana Vargas, la Macarrona, como ya había hecho su antecesora Josefa Vargas, le injertó al baile una antiquísima fuerza emotiva, llena de feminidad y de gracia, como en las soleares de su creación. Todo lo que había en el interior de su cuerpo se le iba convirtiendo en una cadencia sensual y estática. Su expresividad era su misma sangre trastocada en figuras de ardiente y alado estupor. Y por la cintura, por los brazos, le subía el chorro de la danza, puro y volcánico, desde no se sabe qué hondos sedimentos, qué milenarias civilizaciones. Con la Macarrona, se reparten la más extensa fama de toda una época, la Malena y la Sordita, dándose el caso curioso de ser jerezanas las tres, para una mayor gala de imponderables. Esta coincidencia de nación, nos hace pensar que a veces la tierra - Manuel Torre y Antonio Chacón, rectores de su tiempo del cante jondo, eran también de Jerez - representa algo más que un mero accidente geográfico; para el baile y para el cante, en la mayoría de los casos, es una jerarquía, una casi insólita patente de virtud».

Y añade Caballero Bonald que «el baile de la Malena, aprendido de la Chorrúa, fué como un desatado vértigo de la inspiración., como un eléctrico sobresalto de la carne. Cuentan que, en algunos momentos, la bailaora se sometía a un continuado síncope que daba terror mirar, que encrespaba de patetismo la misma atmósfera donde se producía».

Fernanda Antúñez, Juana la Macarrona y «La Malena», son tres nombres gloriosamente históricos en el baile de Jerez y, en general, en el baile flamenco de todos los tiempos. Nombres inolvidables que permanecen en el recuerdo. Y a los que «Argentinita» tuvo el buen acierto de rescatar y encumbrar, aún más, si cabe, llena de admiración y respeto, hacia estas tres venerables madres y maestras de la tradicional manera de hacer y entender el baile gitano de Jerez.

Llevándolas en su compañía, en el ocaso de sus vidas, Encarnación López Júlvez «Argentinita» dignificó el arte mitológico de estas tres diosas del elegante braceo y del airoso baile de cintura para arriba, donde radica el garbo y la majestuosidad de todo baile llamado flamenco, en el que ellas crearon escuela; hoy día definitivamente cerrada para siempre por falta de alumnas; y en cuya aula tuvo mucho y bueno que ver, la magistral Pilar López, continuadora de la obra de su hermana Encarnación, a la muerte de ésta, en 1945, en el Medical Center, de Nueva York; cuidando de transmitir a las



nuevas generaciones todo lo que de «Argentinita», Fernanda, Macarrona y la Malena había aprendido, en aquél tiempo en que, juntas, vivieron los años más deslumbrante de la danza en España.

Pilar López, la gran maestra de los últimos tiempos, heredera no solo de «Argentinita», sino de las tres viejas glorias jerezanas, es hoy por hoy, todavía, la única que conoce y guarda, como nadie, conservándolo en la prodigiosa retina de su reconocido magisterio, el legado histórico de aquél baile de nuestra abuelas gitanas; ayer aire en movimiento y hoy mitos inalcanzables; espejos donde ya nadie quiere mirarse; ejemplos que hoy de nada sirven; rastros y huellas que nadie sigue.

Acaso porque el baile flamenco sea ya otra cosa y hayan echo de él una carrera pedestre, de velocidad y fuerza; ajena a la tradición a la que entregaron sus vidas de enaguas almidonadas, aquellas sublimes sacerdotizas del templo de Telethusa, la virgen madre de las más grandes bailaoras; aquellas que supieron aceptar el divino sacrificio de la danza, y que por eso acabaron con los brazos tronchados y los escorzos abiertos; mientras se les escapaba la vida al ritmo siempre a compás del propio corazón; tan dadivosamente entregado y repartido, en el altar de los más flamencos y delicados gestos inmachitos de un baile que desapareció, irremisiblemente para siempre, de los escenarios españoles.



Argentinita



HOJAS SUELTAS DEL FLAMENCO, SALVADAS DEL OLVIDO

LA POLÉMICA FLAMENCA DEL SIGLO XX

DECLARACIONES DE NUEVE ARTISTAS DE LOS AÑOS CINCUENTA,
EN UN LIBRO DE ENTREVISTAS DEL PERIODISTA «MIORGO»

En 1950, el maestro de periodistas, Miguel Ortiz González «Miorgo», cordobés de bien y periodista de los grandes, recogía en un libro titulado «Ellos», una colección de sus mejores entrevistas con personajes famosos del mundo del espectáculo. Entre ellos, entrevistas hechas a nueve flamencos de los más celebrados de la época: Carmen Amaya, Rosario y Antonio, Niño de Marchena, Caracol, Juanito Valderrama, Pepe Pinto, Canalejas y la Niña de los Peines.

Este libro, rarísimo hoy de encontrar, se publicó en Ediciones Cavia, y fue impreso en Córdoba, la tierra de su autor, por A. Carmona, en la vieja imprenta «La Ibérica». La fecha de edición, es del año 1950.

«Miorgo» no era un periodista entendido en flamenco, y mucho menos un crítico de este arte; pero sí era un reportero y entrevistador nato, aunque más preocupado por las ganancias de los artistas y por tirarles de la lengua que por otra cosa, y como se trata de entrevistas sumamente curiosas, y declaraciones bastante polémicas, en su momento, que pueden aportar datos desconocidos a las biografías de las citadas figuras, nos complacemos en reproducirlas, como homenaje a aquellos grandes artistas - todos desaparecidos, excepto Valderrama - y, por supuesto, al inteligente y agudo periodista cordobés, uno de los mejores de su tiempo que, con tanta inteligencia, supo entrevistarlos, para la prensa de su tierra.

Las entrevistas, constituyeron la gran polémica flamenca del siglo; y las salvamos hoy del olvido, transcribiéndolas literalmente del libro «Ellos», donde fueron recogidas por su autor, Miguel Ortiz González «Miorgo».

Dicen así:

CARMEN AMAYA

«Estoy en este cuarto «embruja» por las voces faraónicas de estos calés que acaban de venir de América. A Carmen Amaya la rodean su madre, Micaela Amaya, y sus hermanos Leonor, María Antonia y Francisco. Los



Amaya forman una familia pintoresca. Son ya millonarios y todavía viven como verdadera tribu de gitanos. Por América, el espectáculo se anunciaba así: «Carmen Amaya y su tribu». La tribu se hizo famosa al amparo del éxito apoteósico de la sultana de la danza. Ella, pendiente de su arte, no vive ni para contar sus millones, ni para pasear orgullosa su fama. Su gran alegría es haber vuelto a España, después de once años de ausencia. Dice que gitana se fue y que gitana vuelve.

- Pero dicen que mi estilo es nuevo. Yo creo que se equivocan, porque vengo tan gitana como me fui. Lo mío sigue dentro de mí sin mezclas posibles. Esto nuestro no las admite. Estuve por América once años, que me sirvieron tan solo de experiencia. Allí saben apreciar, pero no pueden enseñar.

- Y aquí, Carmen, ¿cree que podrá aprender algo más?

- Nada. El baile lo encuentro mal. Está raro. Antes había que decir ole por fuerza, y ahora se duerme una viendo los veinticuatro ovillos que hacen todas con las manos. El cante es otra cosa. Sigue sabiéndose cantar en mi España, aunque nadie ha llegado todavía a lo de la Niña de los Peines.

- ¿Qué es lo difícil y lo fácil del baile, Carmen?

- Lo difícil, unas alegrías. Lo fácil, unas seguidillas. Esto se hace a un solo tiempo, y es tan sencillo que cualquiera lo baila.

- ¿Le agota el baile?

- No tiene más que verme. Solo tengo cabeza y pelo. Peso menos de cuarenta y dos kilos, porque casi ni como ni duermo. Yo creo que me estoy suicidando poco a poco. Pero prefiero la salud a todo el dinero del mundo, y pronto me voy a jubilar.

- ¿Ganó mucho por América?

- Tengo coches, varias casas, muchas joyas... Yo firmaba los contratos por docenas.

- Decían que lo hacía con el dedo...

- ¡Otra mentira! Yo sé escribir y leer.

- ¿Fue verdad lo de la Casa Blanca?

- Sí. Me llamó Roosevelt y bailé sólo para el presidente de los Estados Unidos. En su sillón de inválido, le veía esforzarse para aplaudirme. Luego me abrazó casi llorando. A los siete días se detuvo en la puerta de mi hotel un gran automóvil, que llegó escoltado por muchos motoristas. Me dieron una caja, y dentro venía una chaquetilla que tenía joyas por valor de 40.000 dólares. La chaquetilla la tengo ahora en un banco americano.

- ¿Hizo mucho cine?

- Después de «Juan Simón» y «María de la O», que todavía dá ruido por allí, trabajé en «Sueños de Gloria», «Piernas de plata», «Vea a mi abogado» «Carmen Amaya y sus muchachos» y «Las amarguras de un torero».

Salimos del hotel, para pasear con la gitana por las calles de Córdoba. Nadie parece descubrir la menuda figurita de Carmen Amaya, que está extrañada aquí por el ambiente tranquilo que encuentra a su paso, tan distinto al de las capitales americanas. La gente agolpada a su alrededor fue allí, en América, la escolta permanente de la gitana. Aquí, en cambio, Carmen pasea sin llamar la atención, sin que nadie se vuelva a su paso.



Carmen me había dicho que nadie ha tenido bailando la majestad de su madre.

Fue bailarina, pero nunca actuó en los escenarios. Se casó a los quince años, y tuvo diez hijos. Solo le viven seis y todos son bailarines. Su marido, que cantaba muy bien, se murió en América. Es la administradora de sus seis hijos artistas.

- Y les administro con muchas dificultades, porque aunque los ingresos sean muchos, los gastos son enormes. Viajamos once de familia. En Sevilla nos han cobrado veinte mil pesetas por doce días.

- ¿Como se muestra Carmen ante el dinero que gana?

- Indiferente. Me pide que le fije un sueldo de veinte duros diarios, para no preocuparse de los miles de pesetas que gana. Nos llevamos muy bien, y por eso algunos gitanos nos tienen mucha envidia.

Micaela Amaya recuerda aquellos años en que tenía que andar por carreteras y pueblos para vender ropa. Carmen era entonces una niña.

- Pero ya bailaba con un arte que sorprendía. Empezó a actuar en el «Villa Rosa» del viejo Borrull. Tenía tan poca edad que salía al escenario guardándose de la policía. Era muy callada y quería a sus hermanos con delirio, como ahora.

- ¿Sigue teniendo todavía tanta afición?

- Quizás más que cuando empezó. Le voy a decir una cosa. En Colombia, hace unos meses, estaba durmiendo y se levantó soñando. Nos despertó a todos al oír la bailar. Sus hermanos la tomaron a broma y empezaron a acompañarla con palmas. Se despertó gritando: «¡Ya tengo otro número!» Y de aquello nació uno de sus mayores éxitos por América.

- ¿Quien la enseñó a bailar?

- Nadie. Ahora ella enseña a sus hermanos. Todos tienen mucho temperamento, pero ninguno se le parece. Yo creo que María, que tiene doce años, también puede ser famosa.

- ¿Cual fue el mayor triunfo de Carmen?

- El de Nueva York. La anunciaban con un enorme cartel luminoso. En el centro se veía su nombre y, a su alrededor, bailaban muchas figuras.

- ¿No cree que Carmen necesita algún reposo?

- No. Está muy delgada, pero se conserva fuerte.

- ¿No tiene novio?

- No. Sólo vive para el teatro y para nosotros, que somos su mayor cariño.

Micaela Amaya también habla con naturalidad, con la simpatía que caracteriza a estos pintorescos Amayas. Nadie esperaba que volvieran así, después de haberse convertido en millonarios. No tienen orgullo, y se llevan muy bien

Por eso, los gitanos les tienen envidia...

ROSARIO Y ANTONIO

Ella, que es fea, me habla mientras se vá poniendo guapa con el maquillaje. Dice que se fueron a Buenos Aires, siendo unos niños.

- Antonio tenía seis años y yo siete. En 1938 ya nos conocían por toda la



nación argentina.

- ¿Cómo actuaban?
- Acoplados a una compañía. Pero en 1938 acordamos separarnos y presentarnos los dos solos. Dimos con el éxito, porque nuestro arte necesitaba estos recitales. Recorrimos toda América, llamándonos «Los Chavalillos Sevillanos».
- ¿Mejores tiempos aquellos que estos de ahora?
- No, ahora triunfamos más en serio.
- ¿Y quien gusta más, Rosario o Antonio?
- Gusta la pareja.
- ¿Qué opina de Antonio?
- Es superior a todos los bailarines del mundo. Ahora que él ha venido es cuando en España están viendo bailar.
- ¿Se olvida de Escudero, de Greco?...
- Son inferiores a Antonio. Nosotros recomendamos a Greco en América, para que Pilar lo contratara.
- Usted, Rosario, ¿qué ha aprendido en España?
- Aquí no se puede aprender baile. No hay compañías ni figuras. Todo es malo.
- ¿Y en América?
- Tampoco se aprende, pero se perfecciona el estilo.
- ¿Cómo es el suyo?
- Distinto a los que se conocen en España.
- De Carmen Amaya, ¿qué opinión tiene?
- Es maravillosa, pero no sirve para recitales. No llega a esto nuestro.
- ¿De quién le hubiera gustado aprender?
- De «La Argentinita». Ella sí que era única.
- ¿Qué debe a su arte?
- Todo: felicidad, dinero, comodidad, triunfos...
- Y ese dinero que gana, ¿cómo prefiere emplearlo?
- La mitad gastándolo y la otra mitad guardándolo.
- Ella sabe gastar los millones que gana. En Nueva York tiene una gran casa y otra a dos kilómetros de la capital. Casas maravillosas, con «haigas» suyos a la puerta.
- Tengo tres «carros». Este es mi vicio: comprar automóviles. Hasta ahora adquirí tres «haigas» y una «rubia».
- ¿Y qué persigue ahora?
- La comodidad, ¡pero es tan difícil!
- ¿Casada, Rosario?
- Sí, y con un hijo de nueve años.
- Rosario me presenta a su compañero Antonio, que fuera de la escena tampoco olvida sus movimientos de «ballet». Habla preocupándose demasiado de adornar su figura, accionando curiosamente sus brazos.
- No me gusta que digan que soy mejor que Rosario. Ella tiene tanta influencia en mi éxito, como yo en el suyo.
- ¿Nunca pensaron en separarse?



- Nunca. Nada sería yo sin ella a mi lado.
- ¿Cuántos años llevan juntos?
- Desde que nacimos. En Sevilla acabamos de encontrar una fotografía de Rosario y yo bailando, con menos de cinco años cada uno.
- ¿Tiene usted novia, Antonio?
- Nunca la tuve.
- ¿No piensa en tenerla?
- Solo tengo mi preocupación del baile.
- Usted, Antonio, ¿ha triunfado a gusto suyo o a gusto del público?
- A gusto de los dos. Yo no he tenido que ayudarme con bailes contrarios a mi temperamento por exigencias del público. Me ofrecí desde el principio tal como soy ahora, y gusté.
- ¿Le es fácil bailar?
- El baile grande lo consigo con muchos esfuerzos, y es el que menos aplauden. La gente se entusiasma con lo que menos vale.
- ¿Y qué es?
- El zapateado.
- Y ante lo grande, ¿cómo cree que reaccionan?
- Emocionándose, pero no sé por qué aplauden menos.
- Dice Rosario que en España no se puede aprender baile. ¿Usted qué añade a eso?
- Que está bien dicho. Aquí no hubo evolución, como en tantos sitios. Es muy extraño, y lo lamento.

Llaman a la pareja para debutar ante el público de Córdoba. Rosario y Antonio salen de sus camerinos hacia el escenario. Nunca hubo tanta tranquilidad entre bastidores. Es que sólo cinco elementos componen esta compañía de los bailarines sevillanos.

«NIÑO DE MARCHENA»

Este Pepe Marchena siempre será el mismo. Muchos dicen de él que es artista desde que nació. Otros le critican sus despilfarros, su simpatía y hasta su manera de hacer el cante. Censurado como ninguno y aplaudido como nadie, así viene viviendo el «Niño de Marchena», el hombre que gana y gasta millones.

- Vamos a ver, Pepe, ¿qué impresiones tienes sobre los cantaores de hoy?
- Es que no tienen personalidad y poco hay que decir de ellos.
- Con esto, ya dice bastante. ¿Y de los viejos?
- Nadie como don Antonio Chacón. Después, «Niña de los Peines» y Pareja. Chacón mandó y puso en moda las malagueñas. Pareja, los tangos, y Pastora asombró con su estilo completo.
- Marchena, que trabajó siempre para dignificar el cante, conoció los tiempos inolvidables de don Antonio Chacón, el maestro, y vivió - ya como figura - el momento del salto atrevido a los escenarios, donde el cante no se escuchará con aquél sabor de los cafés históricos del Burrero, la Marina o el Silverio.
- En América - me dice Marchena - me han escuchado a mí Greta Garbo,



Charlot, Ronald, Charles Boyer y Colman. Nunca tuve admiradores más entusiasmados. Ahora quieren que vaya a Nueva York para dar unas conferencias sobre el cante clásico andaluz y me ofrecen sesenta mil dólares.

- ¿Y se decidirá a ir?
- Creo que no, porque la próxima temporada tengo un mano a mano con Angelillo. Viene de América y actuará conmigo en veinte funciones.
- ¿Ya estará agotado Angelillo?
- Todavía sigue sonando bien al público.
- Muy difícil eso del cante, ¿verdad?
- Muchos empiezan bien, pero luego las caídas son verticales. Algunos no lo comprenden así. Una cosa es saber cantar y otra «sonar» bien. Lo primero es difícil y casi nadie lo hace. Lo segundo, muy fácil y por eso abundan los que pretenden ser figuras. A los públicos les suena bien el mismo Angelillo y Juanito Valderrama.

- ¿Qué dinero ganó Marchena?
- Más de seis millones y no tengo ahora un real. Si fuera otra vez millonario, volvería a gastármelo todo.

A Pepe Marchena le acompañaban el torero Antonio Márquez, que me habló emocionado de Manolete y del toreo de antes y de hoy, tan diferentes en estilo y en emoción, en perjuicio del actual, y un aficionado sevillano que se ha gastado dos millones de pesetas, siguiendo al cantaor. Luego se acercaron Paco Barrionuevo, el torero sportman, y Fernando, un gitano cordobés que es amigo de todo el que sea artista.

En la reunión se contaron anécdotas de don Antonio Chacón, de Juan Belmonte, del Guerra y de Conchita Piquer. De vez en cuando, Marchena apuntaba un cante grande y Antonio Márquez y Fernando le jaleaban, mientras el aficionado, ciego admirador del «niño», parecía morir de impresión.

CARACOL

Cuando le conocí estaba en fiesta, rodeado de gitanos ensortijados y gitanas con abrigos de pieles. Era una fiesta íntima en un caserón viejo, con varios «haigas» a la puerta, signo de la buena estrella de los calés eufóricos.

Manolo, con su voz cascada, sorprendía haciendo el cante grande. De vez en cuando me decía:

- Dígame de uno que cante así, como yo le estoy cantando ahora.
- Pero usted, Caracol, sabrá que media afición se le vuelve en contra. Que le llaman fracasado y le silban en los teatros.
- Usted también sabrá que yo lleno esos teatros. Que llevo veinticinco años llenándolos. A ver si hay otro que pueda decir lo mismo.
- Muchos dicen que la razón está en Lola Flores, y no en usted.
- Pues mire: que cojan a todos los cantaores que quieran y los pongan al lado de Lola. A los tres desplantes de ella, están terminados. Se lo aseguro. Para resistirla hay que tener el temple de artista que yo tengo.

Lola y Manolo se conocieron en Jerer. Caracol cantaba en un teatro, y Lola se presentó al gitano. Desde entonces unieron su arte, y el baile de Lola, que



sobrecoge, se desbordó con el cante gitano de Manolo. Así ganaron fama y se hicieron millonarios.

Caracol, casi con jactancia, me aseguraba:

- Yo he creado un teatro. De las fraguas he llevado el cante gitano a los teatros, para hacerlo pagar a seis duros la butaca. No me he pasado de moda en veinticinco años, y otros, a los seis, ya no los quiere nadie.

- ¿Y su voz?

- Algunos hablan con menosprecio de la ronquera del cantaor, cuando es el rasgo gitano que dá valor. Yo hago el cante tan difícil que muchos ni me comprenden. Son los que me critican.

- ¿Quien cantó mejor su cante?

- Manolo Torre, que tenía voz para lo nuestro. Chacón, que sabía más que nadie, no sonaba a gitano.

Lola, sudorosa todavía, después de un baile impresionante, intervenía diciendo:

- Manolo es asombroso. No hay otro como él.

- Y usted Lola, ¿triunfaría más si no estuviera a su lado?

- Yo no, porque tan hecha estoy a lo suyo, como él a lo mío.

Se vé que el comentario de la calle - que no siempre es falso - cuando llega hasta ellos, no rompe la armonía de la pareja artística.

Les une más, como ellos mismos reconocen, y además lo confirman con los años.

JUANITO VALDERRAMA

Noche de fiesta flamenca. En el ambiente, alegría, palmas, oles, chatos de vino... y cante grande.

Valderrama, que parece gozar impresionando con su arte, me dice:

- Oígame usted, que esto es cante de verdad. Lo que hoy se oye en España está mixtificado.

- Pues a usted, Juanito, le critican de ser uno de los culpables.

- Es que yo tengo dos maneras de cantar: una para la escena y la otra para mis reuniones. En el teatro, el cante puro, el que no tiene truco, ese no es comercial. Pero oígame bien ahora. Yo le hago el cante grande completo.

- Por lo visto, Juanito, eso lo dicen todos.

- ¿Por qué?

- Caracol me dijo lo mismo hace una semana.

- ¿Y por qué no le pidió usted a Caracol que le cantara por tarantas? Se hubiera tenido que callar. No tiene voz. O más fácil: por malagueñas o granáinas. Tampoco. Caracol no es cantaor de escenario. De fragua o de taberna, bien.

- ¿Y Pinto?

- Es un declamador. Tiene pocos recursos y por eso se apoya en la pronunciación. Rompe así la armonía del verso. Pero Pinto le tiene afición al cante y crea. Es lo que el público quiere: novedad.

- ¿Usted se la dá?



- Yo sí. En el escenario y en los discos. Cada año cambio de espectáculo y además impresiono treinta «caras». Creo mucho y casi todo mío. Yo escribí el «Piyayo», «Recuerdo a Manolete» y ahora «Llanto de la Mezquita».

- ¿Sabe que Marchena establece dos grupos, entre ustedes los cantaores? En uno sitúa a los que «suenan» bien, y en otro a los que saben cantar. A usted lo incluye en el primero...

- No se equivoca al decir que «sueno» bien, pero si me discute que no se cantar, creo que ignora lo que dice. Yo domino la técnica del cante: la vocalización, la expresión... Pero tenga presente esto: lo que nos hace triunfar es la calidad de una voz.

- Y usted, Valderrama, ¿qué dice de Marchena?

- Voy a empezar diciéndole que es el cantaor al que admiré más. Pero Marchena lleva unos años desquiciado. Es un anárquico del cante. Jamás se ajustó a compases. No sabe darles valor ni diferenciarlos. Canta las soleares, como las seguriyas. Toma esto a broma, y el cante es serio.

- Y usted cómo se ve entre los del gremio?

- Llevo diez años encabezando espectáculos.

- ¿Dónde está la razón de su éxito?

- En que el público se entusiasmó primero con mis discos. Luego me vió en el escenario y le gusté más.

- ¿Qué era antes de triunfar?

- Un pueblerino del campo.

- ¿Rico?

- No, pobre.

- ¿Y qué hizo para situarse en el teatro?

- Me escapé a los nueve años, pero volví al campo entre dos guardia civiles. Luego, mi padre me ayudó.

(Estas declaraciones de Valderrama trajeron cola y fueron reproducidas por varios periódicos; entre ellos el semanario madrileño «7 fechas». Valderrama se apresuró a desmentirlas, pero ya era tarde. La polémica estaba desatada.)

PEPE PINTO

Pepe Pinto no está de acuerdo con los que dicen que el cante bueno no gusta al público que acude a los teatros.

- ¿Y por qué Pinto?

- Son giros extraños que toman las cosas. Pero todos somos culpables.

- ¿Cual es la escuela que más se copia hoy?

- La de Marchena, que nació siendo artista. Todos quieren imitarle. Valderrama es el primero en intentarlo.

- ¿Y usted?

- Yo copié a los gitanos. En mí verá usted algo de Niña de los Peines, de su hermano Tomás Pavón, de Chacón o de Manuel Torre. Lo moderno que hago, eso es mío.

- ¿Le gusta que le llamen «declamador»?



- Me molesta que sea Valderrama quien me lo diga.
- ¿Actuó alguna vez al lado suyo?
- En 1940 le llevé en un espectáculo mío y le tuve que dejar porque el público le pateaba todas las noches.
- ¿Qué clase de cantaor es usted, Pinto?
- Ahora mismo soy un cantaor de facultades, y lo demuestro cantando en dos tonos más que antes. Vocalizo porque creo que la vocalización es esencial en el cante. Yo le he demostrado a Valderrama cómo debe cantarse, y volveré a demostrárselo ante los públicos que quiera. Y le pongo mi bar de Sevilla contra un duro suyo a que yo le hago veinte cantes distintos, si quiere, y él no me hace ni dos completos.
- Usted. al que llaman maestro, ¿cual cree que es el secreto del cante?
- El cante bueno tiene que hacerse con voz redonda, gruesa, porque la chica, la que es fina, esa no vale. Hay que tener compás. La medida es imprescindible; más que el eco.
- ¿Y quien lleva mejor esa medida?
- Manolo Caracol, que es de una raza de cante grande. Valderrama le dice que no sabe cantar por tarantas. Una noche estuve junto a Caracol y cada uno cantamos ochenta o noventa cantes por tarantas. Manolo es que tiene una voz que no se adapta a esa modalidad, pero la domina y nadie puede discutirsele.
- ¿Cree a Chacón más genial que a ninguno?
- Chacón, sí. Pero que no olviden a «Niña de los Peines», mi esposa. Vaya esta tarde al teatro que le voy a cantar para usted «Trigo limpio». Oirá unidos varios cantes distintos. Observe mi tendencia a Pastora. Cosa buena y difícil. Es maravilloso Pepe Pinto en «Trigo limpio», que emocionó al público.
- Pero entre bastidores los óles de «Niña de los Peines» sonaban también a gloria.

CANALEJAS

Los buenos aficionados dicen que Canalejas es de los pocos cantaores puros que quedan. Recuerdan sus tiempos de «Rocío», le llaman «señor de las bulerías» y todavía le aplauden hoy su cante, que conserva el sabor de una época grande.

En su mejor tiempo, cuando toda España cantaba «Rocío, jay mi Rocío», Canalejas pudo malograrse por un accidente de automóvil. Lo recuerda aquí en Córdoba, donde prepara su próximo espectáculo, diciendome:

- Chocamos contra un camión y caímos por un precipicio. Sólo nos salvamos dos de los cinco que viajábamos. Me fracturé el maxilar y una pierna, y casi me destrocé la lengua. Pero a las pocas semanas ya estaba sobre un escenario cantándole al público.

- ¿Con qué estilo le cantaba, Canalejas?
- Le cantaba y le canto, con uno que es inconfundible: el mío, que tiene sello propio.
- ¿Qué tal. se considera al lado de los demás?



- Como un cantaor que no se deja vencer. Reconozco la calidad de los demás. Yo veo en todos los cantaores algo que me interesa, y que me gusta escucharles.

- ¿Cómo cree que se canta hoy?

- En general, mal. Lo grande no se hace, pues casi lo tienen olvidado. Yo no digo que no sepan, sino que no querrán hacerlo.

- ¿Aportó algo al cante?

- Mis bulerías. Después de mí, las cantaron muchos.

- ¿Qué es lo más difícil de realizar en el cante?

- Cantar haciéndose uno mismo el son, sin perderse.

- ¿Y cuantos hacen eso?

- Ya quedamos muy pocos.

- Por ejemplo...

- Primero, Vallejo. Luego, Niña de los Peines y El Sevillano. Y yo, desde luego.

Canalejas lo demuestra en cada actuación.

Su voz suena a cosa vieja, sacada de los mejores tiempos del cante grande.

NIÑA DE LOS PEINES

No se resistía a ser un recuerdo y volvió a los escenarios. La aplaudieron como en sus mejores años, y se retiró de nuevo. Pero ella canta siempre que haya una reunión flamenca con amigos que sepan hacer palmas, gitanos y señoritos que beban manzanilla, y su esposo al lado.

Cuando el esposo canta en el teatro, la «Niña» le escucha entre bastidores, le jalea con garbo, y los dos parece que se funden en la misma copla. Pero hasta el público sólo llegan los quejidos de Pepe Pinto.

- Veamos, Pastora, sin pasión, ¿le emocionó alguien cantando más que su marido?

- Sí señor: Don Antonio Chacón.

- ¿Por qué?

- En lo suyo fue único. Cantó mejor que nadie por malagueñas. Yo he llorado escuchándole. ¿Usted me vé oyendo a Pepe? Pues aquello era otra cosa. Pero había otro... Bueno, ese no tenía fama. Se llamaba Fosforito. ¡Dios mío, qué cantaor!

- ¿Completo ese Fosforito?

- Mire usted, completo no. Completo no había nadie. Don Antonio decía que yo lo era, pero vaya usted a saber. Me aseguraba: «Pastora, tú eres lo mejor del mundo».

- ¿Ni Chacón fue completo?

- Ni el mismísimo don Antonio, aunque era el que más se acercaba. Le voy a decir una cosa que casi nadie se atrevería a afirmar: Chacón no era puntero en muchos cantes.

- Nos estamos armando un lío, Pastora. ¿Era o no era único don Antonio?

- En lo suyo sí. ¡Aquellas malagueñas de Chacón!...

- ¿Usted que dominó mejor?



- Yo lo domino todo. Lo he cantado y lo canto. El mejor médico del mundo me dijo que yo tenía voz para dos siglos.

- Y si tiene voz, ¿por qué no sigue cantando ante el público?

- Porque no quiere Pepe.

- ¿Como debe cantarse, Pastora?

- Sobre todo, hay que tener voz. Pero ahora no hay voces.

- ¿Quiere eso decir que no hay cante grande?

- Quiere decir que no hay voces.

- De aconsejar a cualquier principiante, ¿qué le diría?

- Le diría: «Cante a su capricho, que así lo hago yo. El cantaor tiene que serlo de corazón. Esto no se aprende, sino que sale así, así o así».

Y canta como no he oído a nadie. Luego baila.

- Tiene usted mucha majestad bailando, Pastora.

- Pues nunca canto ni bailo igual. Lo hago a capricho.

- ¿Donde se hizo usted cantaora?

- En Madrid, junto a Chacón. He escuchado a todos los grandes: Fosforito, mis hermanos Arturo y Tomás, Manuel Torre... ¡Si usted hubiera oído a Manolo! Sus seguriyas eran oro puro. Un cantaor desigual.

- ¿Le gusta cantar en escena?

- A mí, sí. Yo fui quien llevó el cante al teatro.

- ¿A qué extranjeros impresionó usted más?

- A Rita Haywoort y a Arturo Rubinstein. También a Marconi y a los reyes de Italia.

- ¿Y de los españoles?

- Al duque de Alba y a don Alfonso XIII.

- ¿Ganó usted mucho?

- Diga usted que dos millones y me quedo corta.

- ¿A qué aspira ahora?

- A seguir viviendo feliz junto a mi esposo.

- ¿Qué edad tiene, Pastora?

- Mire usted, cuando don Antonio Chacón murió, yo tenía cuarenta años.

- ¿Y cuando murió Chacón?

- Eso, averigüelo usted...

Le he preguntado a un viejo y dice que no se acuerda.

(Hasta aquí, sin quitar ni añadir una sola coma, las polémicas declaraciones que hace poco más de medio siglo hicieron época, en la prensa cordobesa, saltando a las páginas de otros periódicos; cuando nueve grandes figuras de nuestro arte flamenco, como Carmen Amaya, Rosario, Antonio, Pepe Marchena, Manolo Caracol, Juanito Valderrama, Pepe Pinto, Canalejas de Puerto Real y Pastora Pavón, Niña de los Peines, opinaron de forma más o menos visceral, sobre su arte, en un momento en que todas ellas - excepto Pastora, ya retirada - encabezaban por los escenarios españoles su propio espectáculo de cante y baile. Ahora, con la perspectiva que dá el tiempo, el lector podrá enjuiciar mejor dichas declaraciones y sacar sus propias conclusiones.)



Manolo Caracol



PROYECTO DE TESIS

LA IDENTIDAD DE LA EXPRESIÓN MUSICAL EN EL FLAMENCO

ÁLEX MARCET I ESPINOSA

UNIVERSIDAD DE BARCELONA. FACULTAD DE FILOSOFÍA

Características del flamenco que lo identifican y diferencian con el tradicional. Estética y formas musicales. Ritualidad, instinto y comparación de éste con otros movimientos de la cultura occidental

INTRODUCCIÓN. (OBJETIVOS, DESCRIPCIÓN DEL TEMA)

Antes de empezar a entrar en detalles sobre la temática central me gustaría explicar las razones que me han motivado a realizar este trabajo sobre la expresión musical. Si bien es cierto que movimientos como el flamenco, el jazz o el blues siempre me han parecido muy singulares y dignos de estudio, a lo largo del curso "Las figuras de la Identidad" he podido conocer algunos aspectos sobre el tema de la identidad que me han ayudado mucho a poder relacionar y entender este tipo de expresiones musicales que relacionan al individuo con la colectividad.

En mi opinión, creo que un estudio sobre la expresión musical desde el punto de vista individual y social, entendiendo este fenómeno no únicamente como forma de expresión cultural y artística, sino básicamente como forma de vida, puede ser un ejemplo de que dentro de lo que conocemos como sociedad occidental existen grupos que a lo largo del tiempo se han mantenido con una identidad y una forma de ser propias. Esta manera de ser les ha llevado a actuar de una forma alternativa, basada en el dominio de unas prioridades diferentes como el instinto, la ritualidad, la creencia y la obediencia a formas de actuar ancestrales y ya olvidadas para el resto de las personas de esta sociedad, hasta el punto de que se nos muestran con cierta dificultad para poder entenderlas en su esencia.

Es posible que en un principio parezca extraño el hecho de que formas de expresión como el flamenco no sean únicamente expresión, sino una forma



de vida con unas características instintivas y ancestrales, pero mi intención es mostrar estos hechos a lo largo del trabajo. En realidad mi intención es enfrentar éstas características a todo aquello que es sinónimo de civilización, ilustración y occidentalización. Si este enfrentamiento no existiese, no tendría sentido que formas de expresión como el flamenco hayan sido siempre un fenómeno perseguido y marginal. Precisamente este hecho es uno de los que deseo enfatizar a lo largo del trabajo, ya que en los últimos años hemos podido observar un cierto cambio en las distintas formas de expresión, un cambio que es de carácter esencial y que tiene como fruto una importante occidentalización e institucionalización en las formas, en los temas y en las vidas. Además, estos cambios se han producido a una velocidad vertiginosa, como podremos comprobar.

Entender fenómenos como el flamenco, el jazz, el blues o el toreo y la difícil supervivencia de éstos en nuestra sociedad nos obliga a plantear algunos aspectos de occidente, a plantear una sociedad que deja a las formas culturales no institucionalizadas a su suerte. Un ejemplo de ello es que cualquier cultura quiere ser institucionalizada para poder así perdurar a través de los años, lo que hace que absolutamente todo en nuestra sociedad esté legislado e institucionalizado, hay como una necesidad de ello. Quizás la razón de esto se debe a que otras actitudes frente a la vida no son en absoluto aceptadas en una sociedad con bases tan democráticas y tolerantes como se pretende. Vidas como la de Camarón de la Isla -importante cantaor de las últimas décadas- nos muestran cómo el personaje flamenco intenta sobrevivir en una lucha constante entre el mundo marginal -no aceptado por la sociedad- y un reconocimiento artístico socialmente aceptado. Este ejemplo es lo que Baudelaire llamaba en sus Diarios íntimos "el divorcio cada vez más sensible entre el hombre y la bestia". Así podemos entender la razón de esta rebeldía frente a la sociedad. Estas formas de vida son difíciles de aceptar por la sociedad, porque la vida no es lo que las instituciones preveen o esperan que sea, mostrándose especialmente atrayente a la juventud, que ve en personajes como Camarón a un ídolo en lucha contra lo impuesto.

También es nuestro deseo dar una visión lo más objetiva posible del flamenco actual, comparándolo en alguna ocasión con su pasado, para poder analizar su situación artística y social, y entender así que otras formas de expresión musical se encuentran en situaciones paralelas. Es importante conocer el flamenco tradicional para poder comprender el flamenco actual y la fusión que éste realiza con otras formas musicales y culturales. Quizás este estudio nos lleve a poder realizar una predicción de hacia dónde se encaminan las expresiones musicales tradicionales, que hoy son entendidas como música étnica. Debemos saber qué papel tienen en el futuro estas formas de expresión y de relación con la comunidad o la sociedad, y qué lugar tienen en la sociedad del siglo XXI los movimientos que se apartan del concepto del arte reconocido por las instituciones, de todo aquello decepcionantemente previsible que es gran parte de la producción del arte occidental actual.



DESARROLLO

SITUACIÓN DEL FLAMENCO ACTUAL.

Tomemos como ejemplo al flamenco para entender la situación en la que se encuentran algunas formas de expresión musicales en la actualidad. A pesar de que se haya escrito ya mucho sobre el tema, antes de adentrarme en un análisis sobre el flamenco actual, considero oportuno describir brevemente algunas de las opiniones más conocidas sobre las raíces del flamenco, para poder situarnos correctamente y poder así entender la relación de éste con otras formas como el jazz o la música clásica.

Estas opiniones no son en absoluto aceptadas por todos los críticos, pero si nos basamos en la conferencia realizada por Federico García Lorca (a su vez basada en muchos aspectos en las ideas de Manuel de Falla) en el Centro Artístico y Literario de Granada el 19 de Febrero de 1922 (1) podemos tener una noción más o menos aceptada de los orígenes del flamenco y del Cante Jondo. El Cante Jondo tiene sus orígenes en los primitivos sistemas musicales de la India, es decir, en las primeras manifestaciones del cante, mientras que el flamenco es fruto del primero y no se forma definitivamente hasta el siglo XVII. El Cante Jondo es el más antiguo de toda Europa, ya que lleva la emoción de las primeras razas orientales. Así, el Cante Jondo nace como fruto de tres corrientes: El Canto litúrgico adoptado por la Iglesia española, la invasión musulmana y la llegada a la Península de bandas de gitanos.

Una de las referencias más antiguas de las que disponemos del flamenco se remonta a las crónicas de Marcial (2) ,donde podemos encontrar lo que él denomina *Puellae Gaditanae*. Este cronista de la villa de Cádiz nos habla de una extraña habilidad que tienen las esclavas y bailarinas egipcias para tocar los crótalos (castañuelas), para hacer arabescos con los brazos y para hacer palmas en gracia de percusión. ¿Cómo podemos entender que resida alguna relación entre ésta extraña habilidad y el flamenco actual? El ritmo es lo que persiste en el tiempo, a pesar de que el cuerpo harmónico se enriquece con acordes nuevos. El ritmo nos demuestra el espíritu de la antigüedad del flamenco y también que la relación tiempo-memoria, entendiéndola genéticamente, pueden enriquecerse con el paso de los años, pero nunca olvidarse.

Todos estos elementos nos dislumbran un oscuro origen del flamenco, que es fruto también del complejo origen étnico de las gentes que lo han creado, mantenido y evolucionado desde sus inicios, ya que procedían de diversos lugares. Los gitanos tienen una procedencia indica, lugar del que huyeron en el año 1400 y fueron perseguidos por los cien mil jinetes del Gran Tamerlán, llegando hasta la península junto con los ejércitos musulmanes que desembarcan periódicamente desde Arabia y Egipto (razón por la que antiguamente se les llamaba egipcianos) (3). Mezclados con los musulmanes y conviviendo también con los andaluces, fueron manteniendo y asimilando este único y singular arte flamenco. De hecho, algo muy parecido ha sucedido también con los orígenes del jazz, que como sabemos son fruto del mestizaje criollo (sus influencias africanas, inglesas, francesas, españolas e indígenas marcan su personalidad, fuertemente expresiva en el caso de Nueva Orleans).



¿QUÉ HA CAMBIADO?

No hay duda de que podemos encontrar muchos rasgos que nos muestren un giro muy importante en la identidad y en las costumbres de los flamencos de hoy. Este giro se ha producido a una velocidad tal que no es comparable seguramente a la fusión de ninguna otra forma de expresión musical, e incluso cultural. Para poder analizar este hecho, recordemos por un momento cómo eran los flamencos del siglo pasado. En esa época, los románticos alemanes viajaban a España para encontrar formas de vida, de arte y en definitiva rasgos culturales que hubiesen permanecido inocentes y virginales, es decir, que se hubiesen mantenido apartados de la racionalización occidental predominante. Animados por las ideas de Herder, trataban de descubrir las tradiciones y el folklore de cada pueblo, donde el *Volksgeist* (alma popular) se pudiese captar en su esencia. Así, trataron de localizar grupos humanos que tuviesen características exóticas, comunidades que conservasen aquello más arcaico de su religión, lenguaje, costumbres, cantos y bailes tradicionales. A principios del XIX, los románticos (por ejemplo, Lord Byron, Washington Irving, Brentano, etc.) proyectan una imagen de Andalucía mitad real, mitad soñada. En el flamenco encuentran atractiva su filosofía, sus valores, su popularismo, su localismo e incluso su posibilidad de comercialización (tal y como apunta Génesis García Gómez) (4). Además, en España el romanticismo se mantiene durante muchos años, precisamente durante los años en los que el flamenco andaluz se gesta y se desarrolla (De 1834 a 1877).

En mi opinión, esta autenticidad, el exotismo que el flamenco nos podía ofrecer incluso hasta hace unos pocos años, se ha perdido en gran medida. En los años cincuenta artistas de gran calidad como Sabicas o el Niño Ricardo enriquecían el flamenco antiguo con técnicas y melodías clásicas (las mismas que utilizaba Andrés Segovia) y en el caso de Sabicas, incluso se influenciaban de la música americana mientras residía en Nueva York. La época de fusión y de nuevo flamenco, que contra lo que se cree habitualmente no es la actual, sino la que realizaron Camarón de la Isla y Paco de Lucía y otros grandes artistas flamencos en la década de los setenta (cuya edición en algunos casos llegó a España años más tarde) en la que tuvieron contacto con artistas provenientes de otros movimientos como el jazz (por ejemplo, John McLaughlin y Al Di Meola) (5), también fue una gran aportación. Ninguno de estos movimientos dentro del flamenco se había apartado excesivamente de sus raíces, de esa autenticidad que buscaban los románticos, o de esa marginalidad, del hambre que les hacía ser sencillamente geniales para sobrevivir. Este espíritu se fusiona con el jazz con gran éxito, ya que el jazz, como nos indica Germán Herrero en su libro *De Jerez a Nueva Orleans* (6), tiene una ritualidad de origen africano. Estas culturas tienen una gran riqueza debido a que esta ritualidad facilita una gran habilidad para la improvisación, algo que no podemos ya encontrar en la mayor parte del arte occidental, basado en la previsión y la preconcepción del arte.



Es muy triste reconocer que hoy son pocos los que mantienen vivo ese espíritu. Ese espíritu, ese profundo sentimiento religioso cuyo médium es el cantaor, es cada día mas escaso. Un cantaor de esas características suele comportarse como un personaje extraño y sencillo al mismo tiempo, el cual destroza su propia alma para poder interpretar los cantes del alma popular. El origen de ese comportamiento, de ese poder de comunicar algo que todos entienden sin saber exactamente qué es, puede tener su raíz en distintos lugares. Quizás tiene su origen en Arabia y Egipto o quizás en la música bizantina de carácter sacro, pues de todas estas corrientes se ha enriquecido el flamenco. La experiencia de ese espíritu, que en términos flamencos se denomina *duende*, es probablemente la esencia del Cante Jondo. El *duende* es lo que enseña a los poetas, pintores, músicos y a todos aquellos artistas flamencos la manera de expresarse. Nos encontramos, pues, ante un hecho irracional, difícil de explicar si no es mediante la experiencia, algo dionisiaco que es lo que caracteriza al flamenco.

Si analizamos los artistas a los que más se les ha atribuido la experiencia de *duende* encontraremos a Niño Ricardo, Sabicas, Camarón de la Isla, Manolete (en el toreo), etc. Podemos encontrar, sin duda, algo en común entre todos ellos, y es que sus vidas y sus muertes han estado caracterizadas por un extraño equilibrio entre la grandeza y la decadencia, entre el derroche y la profunda miseria, entre el clamor de las masas y el olvido, es decir, que su trayectoria nos ha dejado un gusto amargo. Su genialidad la pagaban de una u otra forma, pero siempre mediante el sufrimiento. Podemos encontrar casos paralelos a los de estos personajes en otras formas de arte de otras culturas, como por ejemplo el jazz (pensemos en la vida de Charlie Parker y de Miles Davis, a los que podríamos añadir una infinidad de personajes), la música clásica (Beethoven, Mozart), la pintura (Van Gogh), el rock (Jimi Hendrix) y también en otras formas muy ligadas al flamenco. En una entrevista que realicé al constructor de guitarras granadino José López Bellido en Febrero de 1998, al preguntarle sobre el fenómeno del *duende*, inmediatamente me remitió como ejemplo al torero Curro Romero. Esto nos muestra que el mismo espíritu se manifiesta en los toros, en el baile o danza, probablemente en la pintura, y en toda manifestación de arte o fenómenos similares relacionados con el flamenco o no (como el jazz o el blues). Si alguna conclusión podemos sacar de todas estas comparaciones es que el flamenco, al igual que otras formas de expresión musical, es algo que compromete, que cambia la vida de quienes lo realizan. Todos estos personajes parecen vivir alejados de la realidad social, pasando a vivir en otra dimensión que les permita tener cierta predisposición a la enajenación.

En contraposición a ésto, podemos recordar cómo la música clásica basa su teoría y la convierte en norma académica debido a los grandes hallazgos armónicos y contrapuntísticos de Bach, Beethoven y Mozart (la historia explica cómo a L. W. Beethoven se le procesó una obra por presentar un acorde de séptima en primera inversión. Beethoven, con éste hallazgo, se avanzó cien años a su tiempo). Como Leonardo, también fue un personaje incomprendido. Ambos residen en la punta de la pirámide espiritual de Kandinsky.



PILAS ALCALINAS PA MI CORAZÓN CANSAO. (7)

El arte en esencia es el cronista más fiel de su tiempo. Todo suceso que penetra en la lógica humana y abarca pensamiento, espíritu y hábitat, inconscientemente es asimilado y distribuido en sus partes más marcadas que hacen que cualquier suceso, actitud o manera de pensamiento contribuyan a la formación de la sensibilidad de sus días.

La antropología nos demuestra que cambian las modas, los elementos, evolucionan las formas sociológicas, pero los sentimientos son perennes: celos, amor, odio, envidia, etc. Éstos siguen gestando el comportamiento antropológico humano. Simplemente, ocurre que en su actitud de movimiento evolutivo cambian los formatos y la información por el entorno que nos rodea.

El ejemplo en que nos basamos para este ensayo es poner en la balanza la evolución de música, letra y comportamiento que el flamenco y otras formas están llevando hacia... ¿dónde? ¿Con qué objetivo? ¿Se convertirá este acto de arte que hasta ahora ha sido ceremonia y una manera de entender una actitud social en un juego de esnobismo, de capricho como el que permite la cultura clásica, cuyos vástagos en crear músicas no tienen información emocional, en arte por el capricho y pasatiempo, *I' art pour I' art*, (8) en lo que se convirtieron los arrolladores sonetos de John Keats? ¿Se transformará el mensaje desesperado de Baudelaire, la conmovedora música de Chaikovsky, la melancolía hiriente de Chopin, en el proceso dodecafónico y en el absurdo literal de Samuel Becket? ¿Cómo un arte con fuertes raíces de un fecundo pasado que ha vivido gran parte de su evolución en la marginación social entrará a ser un juego de sonidos, palabras y palmas a contratiempo? Tal vez este camino lo haga más popular llegue al oído por la facilidad y no por la fuerza de su mensaje. Empezaremos nuestro análisis por la generación del 40'. Generación arrolladora, marcada por su ansia de dar la mano al arte del pasado para versionar con su visión personal su obra. Tenemos varios ejemplos de ello. Recordaremos la famosa rima de Bécquer "El arpa": "Del salón en el ángulo oscuro de su dueño tal vez olvidada, silenciosa y cubierta de polvo, veíase el arpa" (9). Recordemos también cómo el versionismo del genial Salinas convirtió este soneto de "La voz a ti debida" en el siguiente esbozo: "Tú vives siempre en tus actos, con las puntas de tus dedos pulsas el mundo" (10). El mundo lorquiano tuvo la habilidad de convertir en patrimonio del pueblo el análisis y situaciones de gran raigambre intelectual, gracias al uso de la métrica y el poema en forma de romance y narración que Federico supo encontrar. Como ejemplo, citaremos "El llanto de la guitarra": "...llora monótona como llora el agua, arena del sur caliente que pide camelias blancas" (11). Sin lugar a dudas, la guitarra evocaba un paisaje verde y de lluvia, donde puedan crecer las camelias, como por ejemplo Galicia. Un análisis muy denso, ya que la voz de la guitarra se convertía en el martillo de protesta contra la sequía. El lector popular, seguramente, se dejaba arrollar por la primera lectura, la que habla del sonido de las palabras y los colores; la lectura pasiva. La primera edición del Romancero Gitano tuvo un éxito muy considerable entre la masa popular, lo cual es destacable si pensamos que en ese tiempo un elevado porcentaje de la población era analfabeta y no lectora



de poesía. Llevado al campo de las artes plásticas y fiel al manifiesto surrealista de André Breton, Salvador Dalí gestaba sus cuadros, Instrumento masoquista o La Santa Cena, en los cuales, la fuerza del mensaje residía en el hiperrealismo de la composición, pues era donde despertaba admiración como pintor y dibujante de gran calidad. Toda esta generación está marcada en el canto, en sus dibujos, poemas y músicas, por la época de la industrialización. El engranaje como musa convive entre acacias y contra-tempos y la época azul picassiana. Así, Salvat Papasseit, canta al "Areoplá que em fa girar el cap" (12). Salinas, en su desesperada búsqueda del amante, "lo dejaría todo, todo lo tiraría, los precios, los catálogos, el azul de los océanos en los mapas" (13), era como un reloj de pulsera. Toda esta vanguardia atrevida y esnobista fue el último aletazo de la cultura "clásica" con genialidad. A partir de estos maestros la mediocridad y la pobreza de inspiración dieron paso a un arte de salón. Los llamados esnobs jugaban a ser artistas con todas las licenciaturas que la burguesía les permitía, convirtiendo en un juego de salón la herencia de la humanidad. Y todo esto ocurría cuando se acababa de celebrar en Granada el primer concurso de Cante Jondo, intentando rescatar lo que según Manuel de Falla y Lorca estaba agonizando.

La situación del flamenco de hoy es muy distinta. Los artistas flamencos en su mayoría se han criado en la sociedad del bienestar, en una sociedad de libertad vigilada, y por ello su personalidad es distinta. Si bien hay artistas como Tomatito o Habichuela, los cuales nos dejan entrever un espíritu y una vivencia humana a través de su música, son muchos los artistas que nos demuestran un gran dominio de la técnica y una perfección en la ejecución del arte, pero no nos comunican nada más. El proceso de deshumanización social se deja ver en el arte, reflejo como siempre de toda civilización. La falta de personalidad y de improvisación es cada día más acusada, siguiendo así una tendencia a lo homogéneo.

Esta situación es sin duda extrapolable al estado actual del jazz y de la mayor parte de las formas de expresión musical, si bien entiendo que quizás el techno es el único movimiento que ha experimentado una mayor libertad de movimiento en la década de los noventa y un mayor contacto y comunicación con las masas populares

EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO.

Es la frase de la gran obra de Proust. En este trabajo, es el título más idóneo para establecer una relación tiempo-espacio entre la cultura occidental e indoeuropea, como está siendo la cultura flamenca en su constante erosión artística y socialmente. Vamos a hacer una comparación en el ámbito familiar en el cual se desarrolla más, en su antigua marginación, la cultura flamenca. En el barroco de la cultura occidental, a modo de diversión y punto de reunión, la familia interpretaba con sus instrumentos con mayor o menor destreza, la música de la época. Cuartetos de cuerda para los cuatro miembros de la familia, dúos, etc. Con el tiempo, éstas composiciones se convirtieron en lo que la cultura clásica ha catalogado música de cámara. En



el flamenco, lo que fue diversión de patio de vecinos y como cantaba Manuel Machado: "Debajo de una parra, un mozo moreno rasguea una guitarra» (14), se ha convertido en la identificación cultural más universal que define a España. Es importante observar cómo sucede la evolución del barroco hasta la progresión que la música culta bautizó a la reunión familiar como música de cámara. Este proceso de integración duró doscientos años aproximadamente. Si contamos que se dieron muestras de arte flamenco junto con los bailes de candil y todo este espectáculo familiar pasó a los cafés cantantes a principios del s. XX, finales del XIX, observamos que el arte popular vivió una marginación cultural ignorada por los mismos ejecutantes, ya que eran inconscientes del valor cultural que en sus voces y en sus bailes llevaban. Según Turina, en su libro *Música andaluza*, la guitarra puso cuerpo armónico a las desnudas y aguardentosas voces de los primitivos cantaores. Aquí empieza el proceso de formación musical del cante andaluz. La guitarra puso un corsé de afinación y tonalidad a una melodía que se erosionaba de voz en voz en la vieja cadencia frigia» (15). Así nació la intuición musical que más tarde haría la famosa frase entre guitarristas y cantaores "por arriba" y "por el medio". "Por arriba", cadencia frigia en mi mayor. "De por medio", cadencia frigia en la mayor ¿Cómo dos primitivas tonalidades han podido dar una síntesis de la música tan grande en construcción de las formas? Actualmente las primitivas falsetas se parecen más a los riffs de jazz. Lo que subsiste como una leyenda en estas variaciones es el compás por el cual podemos distinguir el estilo, pero la evolución es tan grande y ha corrido en tan poco tiempo, que en cincuenta años de cultura flamenca se han actualizado doscientos de cultura clásica.

ESTÉTICAS.

ESCUELA DE VIENA.

En la obra *La noche transfigurada* de principios de siglo, Arnold Shonberg logró una música en la cual los matices wagnerianos parecían erosionados como si la partitura se hubiera mojado con agua de lluvia. Aquí empieza la gran aventura dodecafónica del compositor judío. Habiendo agotado los recursos expresivos que el círculo de quintas ofrecía al compositor, Shonberg construye el sistema dodecafónico en el que la aparente libertad expresiva de ésta música está fijada a unas reglas concretas. Shonberg influyó a Stravinsky, a sus alumnos Gerard, Alban Berg y Tom Weber, los cuales, como apóstoles, predicaron el mensaje del maestro. Rápidamente, hemos de recordar cómo Shonberg descubrió en el preludio de *Tristán e Isolda* que la tonalidad no está atada a ninguna tónica. Emerge libre y espontánea, creando esferas sonoras. La libertad tonal empieza en éste preludio. Llevándolo al marco expresivo del presente ensayo, sólo encontramos información en el campo del jazz, en el cual Chick Corea escribió su famoso tema *Spain*, dejando entre paréntesis el polémico concierto de Aranjuez que Miles Davis versionó. Recordaremos al saxofonista Iturralde, versionando junto con un joven Paco de Lucía temas tradicionales andaluces como *las tres morillas*, el *zorongo*, etc. No obstante, la censura personal que algunos flamencólogos



intentan imponer, ha apartado a éstos artistas de toda inquietud en el campo del denominado experimentalismo, en el cual encontraremos a Sabicas con el guitarrista rockero Joe Bech, el catalán Toti Soler con sus ritmos latinos, Gualveto y su cítara hindú, Smatch... Toda ésta gente se aventuraron en el apartado de lo jondo a decir cosas nuevas y a ofrecer una visión diferente. Pero el céjel de la tradición se ciñó sobre ellos a modo de censura. Camarón les planta armas con la *Leyenda en el tiempo*, en cuya obra proyecta la nueva estructura instrumental del flamenco. El bajo de Benavent, con un inicio experimental en la colombiana Monasterio de Sal (del álbum "Sólo quiero caminar" de Paco de Lucía) junto con el cajón peruano de Dantas, son instrumentos indispensables en la actual visión de lo jondo y hoy en día son vistos como un clásico. Análisis como el que ha hecho el cantaor granadino Enrique Morente en su trabajo *Omega*, nos devuelven la imagen de *El grito* de Munch. La música de Shonberg, descrita por Adorno como expresión del horror de la Segunda Guerra mundial, es otro ejemplo paralelo. Morente nos devuelve la trágica visión que conmocionó al poeta granadino en su estancia en Nueva York con los elementos más propicios. El hierro atronador de una banda de heavy metal (Lagartija Nik), el llorar de las guitarras y la voz ahogada, melancólica y popular de las voces búlgaras junto con la voz de arena y de tierra, como diría Lorca, de noches inmensas, de las habitaciones de la sangre del cantaor granaíno, se entremezclan creando una atmósfera nueva, reveladora y caótica. Nunca un cantaor fue tan médium transmisor como Enrique Morente.

En cuanto a la relación espacio-tiempo, encontramos que Wagner agota la tonalidad a finales del S. XIX. Shonberg crea un sistema atonal que sólo transmite inquietud en el ánimo en los años veinte. Morente logra una reafirmación de las formas flamencas girándolas como un guante, moldeándolas según la necesidad anímica y expresiva en el alborear del S. XXI.

ESCUELA DE FLAMENCOLOGIA VIEJA Y NUEVA.

FLAMENCOLOGIA O EL CERRAZÓN DE LOS PATRIARCAS.

A partir del crítico de flamenco A. G. Climent (16), el cual inventó ésta ciencia para acaudalar un cierto gusto personal en un reducido vínculo de los llamados cabales, el flamenco pasó a ser el médium y el arte para los elegidos que según este personal regionalista encerraba en su reducido marco. Si buceamos en el pasado, antes que Climent estableciera la guía para el flamenco, hallaremos el primer trabajo basado en Darwin, del cual era fanático seguidor Don Antonio Machado y Álvarez (Demófilo), el cual intentaba establecer por la escuela darwinista una progresión entre el flamenco y la antropología. Su gran trabajo fue recolectar letras de cante que recogió en un libro titulado Colección de Cantes Flamencos (17). Y en verdad que si no llega a ser por su labor, muchas de ellas se habrían perdido. Tal vez el primer libro que habla de un pasado y de una proyección sociocultural, que por cierto fue polémico debido a la censura del franquismo, fue el realizado por los esforzados hermanos Caba-Landa "Andalucía, su comunismo y su Cante Jondo" (18).



Éste establece un puente en la literatura del flamenco. Podríamos citar a muchos que vinieron después, pero tal vez el que ha sido el Catón de todos los que lo han precedido sea la obra *Mundo y formas del cante flamenco* (19). La colaboración del poeta Ricardo Molina y el cantaor Antonio Mairena, hizo posible que uno pusiera la pluma y el otro el instinto. Cantes, bailes, artistas, nada se escapa al mairenismo. Y no podemos olvidar el gran libro de Fernando Quiñones, *El flamenco, vida y muerte* (20), en el cual el escritor proyecta el aspecto psíquico de la vida y del entorno flamenco. A partir de aquí, las publicaciones que aparecen son repetidas historias de la llegada de los árabes, de la influencia de Ziryab, del mairenismo, del caracolismo, etc. Hasta que un joven desconocido en el mundo flamenco, como es Herrero, publica un libro con una fresca información en el cual establece unas comparaciones entre parentesco del jazz y del flamenco. El libro se titula *De Jerez a Nueva Orleans* (21). Desafortunadamente, para ciertos escritores de flamenco la gran aportación aún es el concurso de Cante de Granada del '22 ¿Qué ocurre? Tal vez para ciertos intelectuales la evolución de un arte ancestral como el flamenco, que por su propia gradación ha conquistado el mundo y ha dejado de ser la música del sur donde siempre tendrá sus raíces para convertirse en la música del mundo, debido a su sinceridad sentimental, no acaba de convencer a tan depurados regionalistas.

El libro del joven periodista Clemente, titulado *Filigranas*, un gran libro de fusiones donde se aborda una elaborada discografía con una información detalladísima de su evolución, también ha pasado inadvertido para estos estudiosos ¿Cómo prefieren en sus escritos no hablar de Camarón y de su grabación *La leyenda del tiempo*? Estos mismos personajes fueron los que se rasgaron las vestiduras ante el bajo de Benavent y el citar de Gualverto. Pero el mestizaje cultural es imparable, ya que es un movimiento social que va cogiendo por sí mismo su forma y evolución. Cada artista que hace una pequeña aportación es puramente un ejecutor de la verdad de su tiempo. No hay culpables ni innovadores. El tiempo es el encargado de poner cada cosa en su lugar y es lo que ha pasado con el hecho flamenco. La cultura occidental a través de muchas evoluciones logró instaurar la orquesta sinfónica tal y como nos viene distribuida en la actualidad. En los tiempos de Bach y Haendel, la formación e instrumentos eran diferentes. Cantaor y guitarra siempre irán unidos. La imagen romántica de la búsqueda del interno duende con unas humildes falsetas (como decía el maestro Patiño, que la guitarra sólo había sido inventada para acompañar el cante), por suerte, muy a pesar de los patriarcas, ya ha pasado. Y si hemos de conservar la palabra flamencología, hemos de decir que es una realidad urgente imprimir sus nuevas páginas.

CON CIENTOS MIL GOLPES EN LA TAPA Y LA ETIQUETA MANCHADA DE CALDO DE CARACOLES.

Con estas líneas alguien viajero, tal vez en el tiempo de Gautier, Byron, Doré, es como definían o encontraban el instrumento que ceñía las manos de personajes entre la realidad y la ficción romántica como la del Planeta.



Machado diría: "Guitarra del mesón que hoy sueñas jota y mañana petenera según quien llega y tañe las empolvadas cuerdas" (22). La guitarra, hija de la Grecia antigua y la Granada musulmana, emerge en el sur como instrumento tótem. La guitarra brava del sur que de las manos de profetas como Ricardo, Sabicas, Paco de Lucía, Serranito, ha conquistado el mundo. Ésta guitarra, en su proceso de creación artesana está pasando los últimos días y amenaza extinción. Los artesanos que se dedican a este divino oficio más bien y casi con aire vocacional, han muerto, como Santos, Ferrer, Contreras, Rodríguez... A muchos otros la vejez ya los ha retirado de su actividad, como Ariza de Granada, Gerundino de Almería, y los pocos que siguen activos compiten fieramente en desigual desventaja con el marketing y la producción masiva de ciertas firmas que tienen fábricas con el operario X. La guitarra, como creación artística, es necesario que esté dotada de la personalidad de su creador. Éste oficio es dominado a lo largo de toda una vida. Muchos de los hijos de estos maestros no quieren seguir la dura tarea de sus progenitores y los guitarreros de España se extinguen como si fueran un animal antiguo y bello que existió. Los coleccionistas de este instrumento se afanan en acaudalar firmas de los maestros. Tal vez gracias a estos coleccionistas en España quede alguna colección, porque una de las grandes colecciones de guitarras que primeramente perteneció al Dr. Cubas y a su muerte fue legada al erudito estudioso de la guitarra Don Manuel Cano Tamayo (23), sólo podemos decir que hoy en día, dicha colección reside en el Japón. Hecho que pone en balanza la objetividad del departamento de Cultura, de Ayuntamientos y Juntas de Andalucía. El erudito Romanillos ha editado catálogos, libros, imparte clases de construcción en Córdoba, y tal vez gracias a su labor renueve la afición al magisterio en tal arte. Pero el guitarrero autodidacta esforzado en su propia labor y en su peculiar concepto de sonido ya pasó. Las presiones fiscales a las que estos pequeños artesanos son sometidos y la poca comercialización de su género, debido a que no entran en un plan de marketing de gran consumo, se llevan a los oficios de artesanado al recuerdo. Ciertos artistas de gran caché en sus actuaciones y también debido a que usan cierta marca, han encumbrado a su constructor y lo han llevado a industrializar su negocio, hecho que ha favorecido la venta masiva y exportación al extranjero, sin análisis del propio guitarrista músico que ha adquirido su instrumento porque su estrella lo lucía. Así, unos cuantos nombres que antaño tuvieron prestigio en la guitarrería española, han ocupado la primera plana de consumo. La falta de atención y el poco análisis y valoración de estos magos del palosanto, del ciprés, el ébano, les ha obligado a reducirse y a empobrecer su producto delante del consumismo sin análisis del criterio masivo. Hemos dicho antes que como muchos oficios de artesanía, éste se muere. Pero éste tenía la particularidad de que detrás de cada firma de éstos constructores había el hombre y su idea. La idea hecha sonido era su genio. La situación en que se encuentra la artesanía es un reflejo de la situación en que se encuentran las expresiones musicales tradicionales.



EL MAESTRO QUIROGA O LA COPLA DE ESPAÑA.

En todo mi trabajo he abordado la cuestión del mestizaje musical, literario y costumbrista, la gradación de expansión que el flamenco ha tenido en su proyección hacia otros continentes... Si buceamos en el bosque de los años nos situaremos en el elenco artístico de Sabicas y Carmen Amaya ofreciendo el espectáculo de España, sus sonidos y sus colores y su grandeza creada por tramoyistas y diseñadores en los teatros de Broadway (N. Y). ¿Qué ocurría en realidad en la España artístico-musical de los años 40, cuáles fueron sus hombres y sus maestros? La copla fue el primer mestizaje del flamenco y la música nacionalista. Zambras con orquesta, bulerías al golpe cantadas, tangos, farrucas hechas canciones musicales, etc. Un sinfín de orquestaciones para comedias, películas de escasos recursos, y mucha inspiración fueron el trabajo del conocido trío Quintero, León y Quiroga, dando en los duros años de la posguerra en un país donde la emigración y la dictadura eran la ley de cada día. *Ojos verdes*, *María de la O*, *Tatuaje*, fueron las canciones que los radios de galena retransmitían con sus frecuencias llenas de interrupciones. Fueron los primeros aires de la idealizada España que Quiroga enseñó a nuestros progenitores y fueron las primeras canciones que a todos la abuela, la tía o la madre, nos tataréó. El primer sentimiento de la cadencia frigia con nuestro pozo musical la reconoció como música de su país. Estas canciones, estos musicales, estaban unidos a los ídolos que el franquismo permitía crecer y desarrollarse siempre y cuando estuvieran dentro de sus márgenes de tolerancia. Así, la grandeza literaria de los Quintero y León, el genio musical de Quiroga, quedarían reducidos a las coplas populares que la gente tataréaba. Y decimos populares porque con el arte hay una separación de su autor con la obra y ésta se produce en escasas ocasiones. Por eso son patrimonio del pueblo. Eso mismo sucedió con la copla de España, que ya no tiene autor, pues su autor es el pueblo. La terapia de ensoñación que Quiroga imprimía a sus oyentes haciéndoles soñar "en rubios marineros como la cerveza" con nombres de mujer tatuados en el pecho, toreros valientes de amores y anhelos, gitanas de alhajas de oro y capas de moharé, guitarras que sollozan en noches de mayo, ojos de bellas novias que miran entre rejas y geráneos... Todo esto y el sello de una música de alta facturación fueron el bálsamo de los grises años que la juventud de los años cuarenta y cincuenta idealizó a una España realmente muy lejana a esa belleza. Felizmente y por todas las críticas de desamparo con el flamenco tradicional, esta labor ha sido rescatada y concertada por el joven guitarrista catalán Carles Trepát (Lleida, 1960). La aportación al repertorio guitarrístico que este joven ha hecho es de un gran valor musical. Sus armonizaciones de los temas de Quiroga son luminosas y tratadas con respeto y valentía. Ha presentado un libro con catorce temas y ha grabado un CD con éstos mismos. La labor de Trepát es un aire fresco que se une al nacionalismo musical como de la talla de Albéniz, Granados, Turina y Falla. La belleza de esta música la conocerán a través de estas transcripciones los jóvenes intérpretes de guitarra, muy lejanos a los años del hambre. *María de la O* y *Ojos Verdes* no serán un gris recuerdo de nuestros abuelos, sinó una música viva y brillante a la que el



tiempo ha hecho justicia y ha puesto en su lugar. La aprobación de esta aportación ha sido unánime y la copla que ya vestía lentejuelas gastadas será motivo de inquietud y estudio para nuevas generaciones.

CONCLUSIONES

La subsistencia de formas de expresión diversas en nuestra sociedad es cada vez más legalizada o regulada y al mismo tiempo cada vez más difícil, ya que estas expresiones no se realizan de forma espontánea. Se ha perdido en gran medida la capacidad para la improvisación y se ha dado una excesiva importancia a la técnica (hecho que nos recuerda a Heidegger en su crítica a la excesiva importancia que los científicos atribuyen a la técnica y a la aplicación de ésta en nuestras vidas). Esto se puede ver claramente en formas artísticas como el flamenco y probablemente en casi todo el arte actual, ya que el arte refleja en gran medida el estado de la sociedad en la que se desarrolla. Quizás el flamenco nos ofrece con más claridad todos estos cambios, ya que como hemos tratado en el apartado *en busca del tiempo perdido*, la evolución del flamenco es tardía si lo comparamos con la música clásica o la pintura occidentales, por ejemplo. Este retraso nos ofrece poder observar hoy con claridad los cambios en la forma de vida de nuestra sociedad a través de una microcultura.

Por estas razones considero que existe una necesidad histórica por registrar debidamente expresiones musicales tradicionales, no para entenderlas como una cultura étnica, sino para darles la importancia que merecen. Estas formas de expresión musical son las bases de la diversidad de culturas que existen en Europa y en todo el mundo y son una forma de relación del individuo con su comunidad. Los orígenes de esta necesidad son misteriosos, pero la existencia de tribus urbanas, la búsqueda de formas musicales y culturales que enriquezcan nuestro espíritu y el éxito de estas formas de expresión nos demuestran que nuestra sociedad está necesitada de expresiones culturales que comprometan, que hagan salir a la gente de lo cotidiano. La labor musical que Carles Trepát realiza y que hemos destacado en el apartado *El maestro Quiroga o la Copla de España*, debe ser el ejemplo a seguir para realizar un buen estudio de la expresión musical en el flamenco y en otros movimientos.

Otro aspecto que deseo destacar es que desenmascarando al flamenco, al jazz, al blues y a otras formas de expresión de su imagen marginal podemos descubrir en su sustrato histórico la grandeza y naufragio de las culturas del pasado. No obstante, éste descubrir o redescubrir hace que la originalidad de este arte para el pueblo deje de ser únicamente para el pueblo, pasando a ser también para las masas populares desde la gama de estudiantes de arquitectura, intelectuales y músicos de formación académica. Esto ha restado originalidad e improvisación, aunque bien es cierto que ha reforzado a estas formas de expresión musical y las ha mejorado técnicamente.

La conciencia de que cuando el flamenco es interpretado se interpretan también las culturas ancestrales que éste arrastra desde hace tantos años, nos lleva al despropósito de que pierda sus orígenes. Los simbolismos a los



que se le dan tanta importancia en realidad no la tienen, y por eso cambia su autenticidad. En realidad, el problema no es la fusión con otros tipos de cultura, como pretenden muchos flamencólogos. La fusión siempre ha estado ligada al flamenco, de ahí su facilidad para mezclarse y enriquecerse con otros tipos de arte (como ejemplo podemos citar todos los cantes de ida y vuelta, es decir, que iban a América y se enriquecían allí de ritmos afroamericanos, volviendo a la península de nuevo y dando lugar a ritmos como la rumba, etc.). El problema, en realidad, es la diferencia de la forma de vida entre los flamencos de hoy y los flamencos de antes, es el ejemplo que nos muestra los cambios que estamos citando. Esto mismo lo podemos observar entendiendo que si bien es cierto que los gitanos muestran siempre su interés por diferenciarse de los payos, como nos indica el estudio *Sabor a Rumba* (24), su forma de vida cada vez se parece más a la de los payos. Un concierto de flamenco de hoy no tiene nada que ver con las juergas flamencas que nos narra José Cadalso (25), de ahí que el espíritu de *duende* y toda la magia del flamenco que hemos citado con anterioridad, sean hoy difíciles de encontrar. Las dificultades del verdadero arte, la falta de espíritu de la que nos habla Kandinsky en su libro *De lo espiritual en el arte*, ese "arte por el arte" (26) es lo que en mi opinión, el flamenco debe evitar.

Esta necesidad de que el verdadero arte comprometa al artista es aplicable al flamenco, al jazz, a la pintura, a la música clásica, y en mi opinión debe ser la actitud y el objetivo de todo artista. Es la única manera de evitar que las formas de expresar que tiene el ser humano se conviertan en un mero entretenimiento, puesto que el espíritu que ha motivado la creación de estas expresiones en sus inicios, debe estar presente en toda su evolución.

CITAS

1. Federico García Lorca, Obras completas, III, Aguilar, Madrid, 1986.
2. Marcial (Marcus Valerius Martialis). Bilbilis, cerca de la actual Calatayud, c. 40 d. J. C. id. C. 104
3. Pueblo nómada procedente de la India que se estableció en épocas distintas, al parecer por el empuje turco, en el norte de África y Europa.
4. García Gómez, Génesis. Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural. Barcelona; Anthropos; Murcia; Editora Regional de Murcia, 1993. (Autores, Textos y Temas. Antropología; 27).
5. Como muestra de ello, el siguiente CD: John McLaughlin, Al di Meola, Paco de Lucia. Live Friday night in San Francisco. Phonogram International B. V. Baarn. The Netherlands. 1981. CBS Int. 1981.
6. Herrero, Germán. De Jerez a Nueva Orleans. Análisis comparativo del flamenco y del jazz. Editorial Don Quijote. Granada, 1991. pp. 15.
7. En referencia al cambio en las letras del flamenco actual respecto del tradicional. Pilas alcalinas pa mi corazón cansao es el título de una canción del CD de José Mercé, Del Amanecer. Virgin Records España, S.A. 1998
8. Kandinsky, Vasily. De lo espiritual en el arte. 1989 by Éditions Denoël, Paris.



- Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona. 1997. (Paidós estética, 24), pp. 24.
9. Bécquer, G. A. Obras completas. Ed. M. Aguilar, 1934. Madrid
 10. Salinas, Pedro. La voz a ti debida. Ed. Cátedra, 1996. Colección Letras Hispánicas. Madrid. (Original de 1934)
 11. Lorca, F. G. Poema del Cante Jondo Ed. Losada, S.A. 1973. Méjico.
 12. Salvat Papasseit, Joan. Poema de la rosa als llavis Ed. Ariel, Barcelona, 1981.
 13. Salinas, Pedro. La voz a ti debida. Ed. Cátedra, 1996. Colección Letras Hispánicas. Madrid. (Original de 1934).
 14. Machado, Manuel Obras Completas Colección Austral, 1979.
 15. Turina, J. La música andaluza. Ed. Alfaro, 1982.
 16. González Climent, Anselmo. Flamencología. Ed. La Posada. 1989
 17. Machado, Álvarez. A. Colección de Cantes Flamencos Ed. Demófilo. Colección Llegaremos pronto a Sevilla. 1975.
 18. Caba Landa, Carlos y Pedro. Andalucía, su comunismo y su cante jondo. Ed. Servicio de publicación de la universidad de Cádiz. 1988.
 19. Molina, Ricardo y Mairena, Antonio. Mundo y formas del cante flamenco 1978, Librería Al-Andalus. Sevilla, 1978.
 20. Quiñones, Fernando. Flamenco, vida y muerte. Laia, s.a. Barcelona. 1982.
 21. Clemente, Luis. Filigranas. Ed. La máscara. 1995. Sevilla.
 22. Herrero, Germán. De Jerez a Nueva Orleans. Análisis comparativo del flamenco y del jazz. Editorial Don Quijote. Granada, 1991.
 23. Machado, A. Obras completas Colección Austral. Espasa-Calpe, 1998.
 24. Cano Tamayo, Manuel La Guitarra Ed. Anel, S.A. Granada. 1991.
 25. Álvarez, Albert y Iglésias, David y Sánchez, Joan-Anton. Sabor de rumba. Identitat social y cultural dels gitanos catalans. Pagés Editors. (16). Lleida, 1995. pp 63.
 26. Cadalso, José. Cartas marruecas. Ediciones Cátedra, S.A. (nº 78). 1993, Madrid pp. 101.
 27. Kandinsky, Vasily. De lo espiritual en el arte. 1989 by Éditions Denoël, París. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona. 1997. (Paidós estética, 24), pp. 25.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Caballero, Angel. "El Cante flamenco". Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1994.
- García Gómez, Génesis. "Cante flamenco, cante minero "Una interpretación sociocultural. Barcelona; Anthropos; Murcia; Editora Regional de Murcia, 1993. (Autores, Textos y Temas. Antropología; 27)
- García Lorca, Federico. "Poema del Cante Jondo". 1ª Edic. 1972. Editorial Espasa Calpe, S.A. 1997. Madrid. Colección Austral, nº 161. "Romancero Gitano". 1ª Edic. 1972. Espasa Calpe, S.A. 1997, Madrid. Colección Austral, nº 156.
- Cadalso, José. "Cartas marruecas". Ediciones Cátedra, S.A. (nº 78). 1993, Madrid.
- W. Adorno, Theodor. "PRISMEN. Kulturkritik und Gesellschaft" (en español "Crítica



- cultural y sociedad") R.B.A. Proyectos Editoriales, S.A. Sarpe, 1984, 41.
- Herrero, Germán. "De Jerez a Nueva Orleans". Análisis comparativo del flamenco y del jazz. Editorial Don Quijote. Granada, 1991
 - Kandinsky, Vasily. "De lo espiritual en el arte". 1989 by Éditions Denoël, Paris. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona. 1997. (Paidós estética, 24)
 - Álvarez, Albert y Iglésias, David y Sánchez, Joan-Anton. "Sabor de rumba". Identitat social y cultural dels gitanos catalans. Pagés Editors. (16). Lleida, 1995.
 - Lorca, F. G. Poema del Cante Jondo Ed. Losada, S.A. 1973. Méjico
 - Machado, Manuel. Obras Completas. Colección Austral, 1979.
 - Turina, J. La música andaluza Ed. Alfar, 1982.
 - Cano Tamayo, Manuel. La Guitarra. Ed. Anel, S.A. Granada. 1991.
 - González Climent, Anselmo. Flamencología. Ed. La Posada. 1989
 - Streingerss, Gerard. Sociología del Cante flamenco. Ed. Centro Andaluz de Flamenco. Junta de Andalucía, 1991
 - Machado, Álvarez, A. Colección de Cantes Flamencos. Ed. Demófilo. Colección Llegaremos pronto a Sevilla. 1975.
 - Caba Landa, Carlos y Pedro. Andalucía, su comunismo y su cante jondo. Ed. Servicio de publicación de la universidad de Cádiz. 1988.
 - Molina, Ricardo y Mairena, Antonio. Mundo y formas del cante flamenco. Librería Al Andalus. Sevilla. 1978.
 - Quñiones, Fernando. Flamenco, vida y muerte. Laia, s.a. Barcelona. 1982.
 - Clemente, Luis. Filigranas. Ed. La máscara. 1995. Sevilla.
 - Machado, A. Obras completas. Colección Austral. Espasa-Calpe, 1998.
 - Álvarez Caballero, A. La discoteca ideal del flamenco. Ed. Planeta Col. Enciclopedias Planeta. 1995.
 - Salvat Papasseit, Joan. Poema de la rosa als llavis Ed. Ariel, Barcelona, 1981.

PROGRAMA DE DOCTORADO: LA CRÍTICA DE LA IDENTITAT

Bienio 1997/99

Profesor: Dr. Jaume Marcaró

CICLO UNITARIO: **LES FIGURES DE LA IDENTITAT**

Alumno: Àlex Marcet i Espinosa.

Universitat de Barcelona. Facultat de Filosofia



«EL NIÑO MEDINA», UN CANTAOR ENCICLOPÉDICO

DANIEL PINEDA NOVO

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

En el primer tercio del siglo XX, junto a figuras míticas, como Juan Breva, D. Antonio Chacón, Manuel Torre y la casta de los Pavones, sobresalieron también otras voces, otros maestros importantes del Flamenco, que la historia ha puesto en su lugar, como José María Rodríguez de la Rosa, artísticamente conocido por el apodo familiar de El Niño Medina, un cantaor enciclopédico, que llevó el Cante a la máxima dignidad estilística y creadora, llenando con su voz personal y significativa, y su estilo jondo, toda una época excepcional de nuestro Arte, desde finales del siglo XIX, hasta bien entrada la Guerra Incivil.

Hasta hace seis años, y gracias a la labor investigadora del gran poeta Antonio Murciano, no se conocía la fecha de su nacimiento, creyéndose además que había venido al mundo en Jerez de la Frontera, ya que su abuelo paterno -y no su padre, como se ha dicho-, José Rodríguez Romero, Medina el Viejo, vivió en Jerez, Arcos y Sevilla. Antonio Murciano demostró, pues, que El Niño nació en la calle Pesas del Reloj, número 9, de Arcos de la Frontera, el 8 de Octubre de 1875, bautizándose en la prioral de Santa María: «Por Octubre nacería /y en Pesas del Reloj fue/ juntito a Santa María». Fueron sus padres Antonio Rodríguez Casado, barbero de profesión, y Antonia de la Rosa Linares, casados en la artística parroquia de San Pedro, el 28 de Noviembre de 1870; viviendo el matrimonio en la calle de las Bóvedas, número 47... (1). De niño, José cruzaría por aquellas callejas de su Arcos natal, que comienzan en el cielo y terminan en un río, que da la vida... Y escucharía hablar de los ecos profundos de Pedro Martín, El Ciego de la Peña, gran siguiiriero, al que también seguirá su amiga Pastora Pavón.

El Niño se crió en el ambiente flamenco que se vivía en su casa y, desde muy joven, se dió a conocer en Arcos, interpretando los cantes de su abuelo, y, ya espigado, aparece en el sevillano Pasaje del Duque, en reuniones de cabaes, junto a su admirado D. Antonio Chacón, para incorporarse al elenco del famoso Café de Novedades, el más importante de la Sevilla romántica, situado en el mismo corazón de la ciudad, en la céntrica calle de Santa María de Gracia número 7, actuando junto al mítico Juan Breva, ya en sus últimos años; Fosforito, Pastora Pavón, casi una niña; Rita Ortega, Antonio «El de Bilbao», y las geniales Juana «La Macarrona» y Pastora Imperio.



Hacia 1892-93, Manuel Torre, Niño de Jerez, y el cantaor de Arcos, ya en la alta madrugada de duendes, triunfaban como figuras, en el jerezano Café de la Vera-Cruz, y poco después, lo encontramos en el Café «El Imperial», de Madrid, alternando, de nuevo, con Juan Breva, El Niño de Cártama y Paco «El de Lucena». Comienza, seguidamente, una serie de giras teatrales, que marcarán su vida. Y en 1908, actúa en el Café Madrid, de Oviedo, situado en la céntrica calle de Campomanes, Allí había triunfado El Mochuelo, y, como «artistas destacados», Pastora Imperio, La Argentina y El Niño. Poco después, canta en el madrileño Café del Gato, que estaba en el viejo callejón de su nombre. En él debutó Pepe «El de la Matrona», y sobresalieron El Niño y el guitarrista jerezano Javier Molina.

En 1910, realiza sus primeras grabaciones discográficas, en la casa francesa Gramophone, acompañado con la guitarra fiel del divino Don Ramón Montoya junto a Juan Breva, que se acompaña además de su guitarra; Chacón, Niño de las Marianas, El Pena, La Niña de Jerez, Fernando «El Herrero», y Pastora, impresionando José en los cilindros unos cantes «de gran dimensión artística», como su especial siguiiriya, en la línea de la siguiiriya cabal de El Fillo. «También el jerezano Manuel Molina recreó un cante siguiiriero implicado en la cabal» y que, de seguro, se inspiró en este cante perdido que impresionó El Niño, en esta fecha (2).

En 1920 comienza una importante gira por España, que le llevará, el siguiente año, hasta Ceuta, Melilla y Tetuán, junto a Diego «El Perote» y el guitarrista Ignacio Real, «Realito», recorriendo además, con éxito, otras ciudades del Norte de África. En 1922 hace una turné con su amigo Manuel Centeno y otras figuras; siendo de gran intensidad el año 24, que comienza con una gira con Pepe Marchena, El Gloria y Manuel Torre, actuando, a continuación, en el Kursaal Imperial, de Madrid, junto a Las Macarronas, El Cojo de Málaga, La Malena, La Pompei, Luisita Requejo y la guitarra de Don Ramón Montoya. Y vuelve al Sur, para participar en el Certamen de Flamenco -de gran repercusión artística, tras el de Granada de 1922-, organizado por la Hermandad de la Merced de Huelva, y celebrado en su Plaza de Toros, los días 26 y 27 de Julio de 1924. Los buenos aficionados que llenaba el coso aplaudieron, intensamente, al Niño de Marchena por fandangos; al Niño Medina, por malagueñas y fandangos; al Gloria, por bulerías, a Manuel Torre, por siguiiriyas, medias granáinas y fandangos de Huelva, cerrando esta parte La Niña del Patrocinio. Todos, acompañados de las guitarras de Baldomero Ojeda, Niño Ricardo, Rafael Rofa, El Niño de Badajoz y El Niño de Montellano. Abrían los espectáculos la jerezana María «La Moreno», por alegrías, y el soberbio Ramírez, bailando la farruca... (3)... En 1927, de nuevo, está El Niño en la capital del reino, cantando en el Cine Madrid... ya era maestro de la taranta, como Vallejo, Cepero o El Pena, hijo...

José María Rodríguez vivió dos épocas importantes del flamenco, a caballos entre dos siglos, pues alternó con los mitos de la época dorada, en Cafés Cantantes y reservaos, y vivió la actividad teatral y la Ópera Flamenca, junto a otros genios del Cante. Además, fue entrañable de los artistas de Jerez -de ahí que todos le creyesen jerezano-, actuando con todas las grandes figuras



de Jerez, desde La Macarrona a Luisita Requejo, pasando por Manuel Torre, El Gloria, Molina o Juanito Mojama. Cantaor enciclopédico, le llamó González Climent, como poseedor de unos valores fundamentales en los cantes por bulerías, afirmando el argentino de San Roque que El Niño, junto con Pastora, son «los paladines de las modernas bulerías», porque ambos supieron «vaciar específicamente en las bulerías un índice máximo de personalidad y contributo creador»: "La historia -ceñida a la discografía- señala al Niño Medina y a la Niña de los Peines como los grandes maestros de las bulerías contemporáneas. Ambos renuevan sustantivamente las primitivas bulerías, nacidas de una agilización rítmica de las «soleares»; agilización tan tenue que no siempre es fácil diferenciar tales bulerías de unas «soleares cortas», si es que no son la misma cosa. Coetáneamente, El Niño Medina y Pastora Pavón logran imprimir a las bulerías un sesgo cada vez más separado de las «Soleares», si bien respetando y, a veces, realimentando por nuevos caminos tan jugosa prosapia. Conservando, pues, el sello de origen -que son las «soleares»- El Niño Medina y La Niña de los Peines consiguen centrar las bulerías en su verdadero y máximo ámbito de plasticidad.

"Este tipo de bulerías modernas, por así decirlo, se iba dibujando poco a poco antes de tales intérpretes, pero es indudable que son ellos los que le dan el trazo vigoroso y autóctono a partir del cual el género se asoma al panorama del cante con todos los atractivos que hoy admiramos. Forjan, incluso, un género de bulerías que parece sustraerse a las caracterizaciones regionales, claramente perceptibles en otras variantes. Las bulerías de Medina y Pastora son generales, tan trianeras como jerezanas, tan propias de Alcalá de Guadaira como del Puerto de Santa María. Es decir: son cantaores cabales que saben encarnar todas las vicisitudes del alma andaluza y diluirse en ellas como en la propia, sin limitaciones geográficas, para poder avanzar y crear sobre un material vital común...». Pastora y El Niño, pues, dieron un cambio radical a este cante festero, renovándolo y enriqueciéndolo. La discografía documenta, con generosidad, el privilegio cronológico de ambos, y del cantaor de Arcos, podemos citar: «Gramófono -652139 y 652140. Además, editadas por la misma Casa, tenemos las siguientes bulerías: Cuando tiene a..., Ojalá conmigo fuera y Más que un encargo...» (4). A ellos, seguiran otros cantaores, con su personalidad propia, como Caracol, El Sevillano, o Canalejas de Puerto Real...

Además, podemos decir que Pastora y El Niño tienen, entre ellos, cierto flujo y reflujo, influencia en los cantes, como en el caso de los tangos, peteneras, tientos e, incluso, soleares, aunque «tal semejanza no es identidad», según González Climent, quien abunda en el tema: «Medina puntualiza sus quejas, gobierna su dimensión humana. Huelga decir que posee un eje seguro y único. Sus creaciones jondas se abren en ángulo máximo de libertad, pero sin perder, al mismo tiempo, un ajustadisimo sentido de la resolución de las formas y del equilibrio expresivo. El Niño Medina está en posesión total de su propio espíritu, pero sin sacrificio de la ansiedad que conmueve y destaca a Pastora Pavón. Lo que únicamente vale como desborde para Pastora, es doble posibilidad de expansión y control en El Niño Medina..., porque



en el cantaor de Arcos, en suma, están contenidos, «equilibradamente la esencia y la razón de ser», de estos cante dionisiacos.(5) Soberbia fueron sus Peteneras, heredadas de su abuelo. Lo afirma A. Murciano: «Cantes de «El Niño Medina»/ con sabor a pueblo añejo./ ¡Ay las viejas peteneras/ que dijo Medina El Viejo!». Peteneras, «excelsa recreaciones», que dijo un antiguo cantaor, pues, si tradicionalmente se concede la patente a Pastora, el recordado flamencólogo José M^a. Gutierrez Ballesteros, Conde de Colombi, (6) otorgaba la primacía al Niño, mientras que González Climent ni afirma ni niega. (7). El Niño consiguió imitadores y seguidores notables como el propio Chacón, fiel a su estilo, o el profundo Arturo Pavón, que lo transmitió a su hermana Pastora... ¡La Petenera baja de Medina, con nueve versos musicales...! Petenera que fijó Pepe «El de la Matrona», y que había engrandecido, con la magia de su voz El Niño, inmortalizándola en las antiguas placas de pizarra: «Yo no creo ni en mi mare/- Aaaaaaaaayyy- /aunque e mí hable la gente,/ que tó en este mundo es mentira/ -mare de mi corasón- / -Aaayy-/ no hay más verdá que la muerte/ -Aaayy- / no hay quien me lo contradiga» (8). Petenera difícil, sólo la cantan los buenos cabales, teniéndola como modelo musical. Pastora y el Niño tenían voces semejantes y hacían este cante de forma muy parecida. También cantó Pepe Pinto esta petenera...

¡Enciclopédico Niño Medina Soberbio también por saetas; esa saeta lisa, antigua, llana, de remotas reminiscencias gregorianas, como afirmaron los hermanos Cuevas. Y, por siguiiriyas, como la llamaba «siguiiya de Arcos» (9). Estos enormes conocimientos -afirma Luis Soler-, permitieron al Niño hacer «una rica pluralidad de cantes, entre los que no faltaron los más difíciles, (incluso) recibió y ofreció influencias a la gran Pastora Pavón» (10). Además, fue un excelente siguiiriero, porque con su rajo intenso, grabó cuatro cantes acompañado a la guitarra de Don Ramón Montoya, con cuatro estilos diferentes:

«Seguidillas -Gramófono 652063 -1910-: A clavito (y canela),

- *Yo le pío a Dios, Vamos a jincarnos de roilla y Siempre por los rincones*(11).

La letra original de la primera siguiiya, A clavito y canela, que también cantaron y grabaron, con sus estilos, otros intérpretes, cuáles Chacón o Tomás Pavón, la recoge A. Machado y Álvarez, Demófilo, en su Colección de Cantes Flamencos (Sevilla, 1881): «A Clabo y canela /güele mi jazmín, /er que no güela a canela y clabo/ no sabe estingui»(12).

Según Antonio Murciano, El Niño «vivió en Sevilla, en calle Butrón, 19, en la casa de los Pavones, y murió, en dicha capital, calle Calatrava, 14» (13).

Debido a su gran popularidad, el polifacético pintor y caricaturista sevillano Juan Lafita (1890-1967), le inmortalizó en un retrato lineal y expresivo, que se publicó en la prensa de la época.

José María Rodríguez de la Rosa, El Niño Medina, de aplisimo repertorio, como se observa en sus grabaciones discográficas que abarcan ¡Todo el Cante!, como diría Manuel Machado -guajiras, malagueñas, bulerías, peteneras, siguiiriyas, soleares, tarantas, tangos, garrotín...-, fue un auténtico transmisor de los cantes viejos, recreándolos y rescatándolos para la posteridad. El Niño Medina, este «festero de gracia fina,/ del puente de la



corredera», sentía los aplausos de las golondrinas por el cielo, mientras que Arcos de la Frontera se detenía con la emoción de su cante:

Toito er pueblo está escuchando,
que está tocando Montoya
y está Medina cantando.

NOTAS

- (1) Antonio Murciano: José María Rodríguez de la Rosa, «Niño Medina». (Arcos, 1975 - Sevilla, 1939) en REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA.- Jerez de la Frontera. Año I. Número 2. 2º Semestre de 1995; págs. 65-66.
- (2) Luis Soler Guevarra: Seguiriyas y Cables y Cantes Festeros, artículos publicados en la Historia del Flamenco.- Sevilla, edic. Tartessos, S.L., 1996; págs. 330 y 370, respectivamente.
- (3) Eugenio Cobo: Otros Concursos, en Historia del Flamenco; 1995, T. III, pág. 136
- (4) A. González Climent: Bulerías (Un Ensayo Jerezano). Jerez de la Frontera, Public. del Excmo. Ayuntamiento, 1961; págs. 82-92.
- (5) González Climent: Opus, cit., pág. 93.
- (6) José M^a. Gutiérrez Ballesteros, Conde de Colombi: ¡Al son de la prima y el bordón! (Madrid, s/f.)
- (7) A. González Climent: Opus. cit.; pág. 87.
- (8) Romualdo Molina: Las Peteneras, en Historia del Flamenco. T. IV; págs. 435-436.
- (9) José y Jesús de las Cuevas: La Sierra de Cádiz.- Diputación Provincial de Cádiz, 1970; pág. 94.
- (10) Luis Soler: Art. cit. 4, A. Mairena en el mundo de la Siguiriya y la Soleá.- Edita. «Fundación A. Mairena»- Málaga 1992; págs. 127-128.
- (11) El Niño -según G. Climent-, grabó, además, con las Casas: Odeón, La Voz de su Amo, Homokord y Columbia. Regociendo los títulos de las bulerías que impresionó a Gramófono. (G. Climent: Opus. cit.; págs. 83-84). Mientras que Luis Soler, en su citado artículo Cantes Festeros, recoge otros títulos: Yo he nacido en Argel, Ay mamá, ay mamá, Ojalá contigo fuera y Qué maldito este arriero, añadiendo que El Niño «fue un gran cultivador de la bulería corta» (p. 370).
- (12) A. Machado y Álvarez: Colección de Cantes Flamencos.- Madrid, Edic. «Demófilo», 1974; pág. 112. José Carlos de Luna en su libro De Cante Grande y Cante Chico (Madrid, Escelicer, S.L., 1942; pág. 46), recoge otra variante.
- (13) A. Murciano en su citado artículo. Sin embargo, hemos visto los Padrones Municipales, del Ayuntamiento de Sevilla, referentes a la calle Calatrava y a La Alameda (distritos VI y VII), desde 1935 a 1940 y no hemos encontrado al cantaor empadronado en ellas. También hemos visto, detalladamente, los tomos de Enterramientos y Sepulturas, en el archivo del Cementerio de San Fernando,



de Sevilla, desde los años 1936 a 1942 y no hemos encontrado la inscripción del sepelio del cantaor de Arcos. Solamente aparece un fallecido, de Jerez, con sus mismos apellidos: «Como Jefe de los Servicios, certifico habersele dado sepultura al cadáver de Don Antonio Rodríguez de la Rosa, hijo de Don Juan y de Doña Rosa, natural de Jerez, provincia de Cádiz, de 37 años, casado con Doña Dolores Moreno, que falleció de hemorragia interna, en la calle de la Avda. Franco Prado, y se inhumó en la sepultura de 3ª clase Nº. 30 San Diego, derecha. Sevilla 17 de Marzo de 1937» (Archivo Cº. San Fernando-Sevilla-3ª Clases y comunes. Fol. 132 vtto. Año 1937).



Niño Medina.
Dibujo de Laffita.



POESÍA

CANTE VIEJO

(Seis coplas por soleares)

ALFREDO JUDERÍAS *

Merecía esta serrana
estar diciendo te quiero
de la noche a la mañana.

La tuve cerca de mí
diciendo que la quería...
¡Y ella no lo quiso oír!

Te estás muriendo de amor
como una copla gitana
que no encuentra cantaor

Tu vida es igual que un río.
Qué pena que la corriente
no se escuche al lado mío.

Después de estar a tu lao,
a ver quien cambia por cobre
la plata que yo he dejao.

Tenía la voz morena
y la carita gitana...
¡Qué pena de compañera!

* Poeta madrileño, nacido en 1910. Doctor en Medicina, prosista y autor dramático.
Su obra «Esperanza», contiene notas de Federico García Lorca.



PÁGINAS DE INFORMACIÓN

CONVOCATORIA DE LOS PREMIOS NACIONALES DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DEL PRESENTE AÑO

Una vez más, la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, con el patrocinio exclusivo de González Byass y la colaboración del Centro Andaluz de Flamenco y el Teatro Villamarta, de Jerez de la Frontera, convoca una nueva edición de sus ya tradicionales PREMIOS NACIONALES DE FLAMENCO, para distinguir y galardonar la mejor labor en Cante, Baile, Guitarra, Maestría, Enseñanza, Disco, Peñas Flamencas, Programas de Radio y TV, Crítica Periodística, Investigación, Literatura, Poesía Flamenca, Bellas Artes, etc. y en cualquier otra actividad que repercuta en la dignificación, conservación y mejora del arte flamenco tradicional de Andalucía.

A estos efectos se convoca a la totalidad de las entidades flamencas españolas, y profesionales del flamenco, en general, a que colaboren en la adjudicación de tales galardones, enviando cuantas candidaturas convenientemente razonadas estimen oportunas a la Comisión de Premios de la Cátedra de Flamencología, bien al Apartado de Correos 246 - 11080 Jerez de la frontera, o por medio de Correo Electrónico, a

«flamencologiajerez@yahoo.es», antes del 15 de agosto del presente año; para que, posteriormente, una vez estudiadas, una por una, y detenidamente, todas las candidaturas presentadas, la citada Comisión pueda nominar a las personas o entidades que estime con derecho a los citados Premios, los cuales serán proclamados públicamente en el mes de septiembre y, posteriormente, entregados a los ganadores, el día 13 de octubre, en una Gran Gala del Flamenco, a celebrar en el transcurso de un acto público y solemne, en el Teatro Villamarta jerezano.

Para las votaciones, el Jurado designado al efecto, se atenderá en todo al reglamento actualizado de los citados Premios, que se vienen concediendo por la Cátedra de Flamencología, desde el año 1964, sin dotación económica alguna y que, únicamente, consisten en un valioso trofeo original, en bronce, y diploma honorífico, para cada galardonado. El Premio Nacional de Honor a la Maestría, otorgado anteriormente, en las dos últimas ediciones, a los maestros del cante, Fosforito y Chocolate, se considera como el más importante de todos.

En ediciones anteriores, los Premios Nacionales de la Cátedra, aparte de peñas, escritores, periodistas e investigadores del mayor prestigio flamenco, se concedieron, entre otros, a figuras artísticas de la categoría y renombre de Antonio Mairena, Aurelio Sellé, Terremo-



to de Jerez, Camarón de la Isla, José Menese, Rosa Durán, Faico, Matilde Coral, Merche Esmeralda, Manuela Vargas, Sabicas, Melchor de Marchena, Paco de Lucía, Manuel Cano, Diego del Gastor, Serranito, Paco Cepero, Pedro Bacán, etc.

Los Premios Nacionales de la Cátedra de Flamencología de Jerez, tienen una concesión bianual, gracias al patrocinio de los mismos por la firma bodega González Byass y a la marca de su vino emblemático, «Tío Pepe», sponsor oficial de dichos galardones; estando considerados como los más completos e importantes que se conceden hoy día en España, dentro del mundo del flamenco.

SALÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA FLAMENCA

La Cátedra de Flamencología convoca su Tercer Salón Internacional de Fotografía Flamenca, en el que podrán tomar parte todos los fotógrafos profesionales o aficionados de cualquier nacionalidad, que lo deseen, con arreglo a las siguientes

B A S E S

1ª) **TEMA ÚNICO:** Relacionado con el cante, el baile o el toque flamenco de Andalucía.

2ª) **MODALIDADES:** A) Blanco y Negro. B) Color.

3ª) **TÉCNICA Y FORMATO:** Las obras han de ser completamente originales e inéditas y deberán presentarse sobre un soporte rígido de cartón, tamaño de 30 x 40 cms.

4ª) **NÚMERO DE OBRAS:** Cada autor podrá presentar hasta un máximo de

tres colecciones de tres fotografías, cada una, con o sin unidad temática, en cada modalidad, las cuales no podrán haber sido premiadas, anteriormente, en ningún otro concurso. No se admitirán, bajo ningún concepto, fotografías sueltas.

5ª) **IDENTIFICACIÓN:** Todas las fotografías deberán llevar al dorso del cartón que les sirva de soporte, el nombre de su autor, dirección completa, teléfono, y correo electrónico, si lo tuviere, así como el título de la obra. Igualmente deberán ir numeradas (1,2,3) caso de guardar un determinado orden para su exhibición.

6ª) **ENVÍOS:** Las obras se remitirán por cuenta de cada autor, por correo o mensajería, a la siguiente dirección:

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA
(Para el Salón de Fotografía)
Plaza de San Juan, núm. 1
(Palacio Pemartín)
11403 JEREZ DE LA FRONTERA
(CADIZ).ESPAÑA.

También se podrán entregar personalmente en dicha dirección.

7ª **PLAZO DE ADMISIÓN:** Se establece como fecha última para la recepción de obras, la del 30 de agosto del año 2001.

8ª **JURADO:** Estará formado por entendidos en flamenco y prestigiosos artistas del arte fotográfico, que seleccionarán las obras a exponer y adjudicarán los Premios con que se dota el Salón, siendo sus decisiones inapelables.

9ª) **FALLO:** Tendrá lugar en Jerez, en la sede de la Cátedra convocante, y se dará a conocer a través de los distintos medios de información, hacia finales del mes de septiembre de 2001, comunicándosele oficialmente y de inmediato, por teléfono, o correo electrónico, a los artistas premiados.



10ª) EXPOSICIÓN: Las obras seleccionadas por el Jurado, sean o no premiadas, serán expuestas en la galería de exposiciones del Centro Andaluz de Flamenco, sede oficial de la Cátedra organizadora, permaneciendo colgadas del 8 al 31 de octubre de 2001. A partir de primeros de noviembre, serán desmontadas todas las fotografías expuestas y devueltas a sus autores, de no haber sido premiadas; así como las no seleccionadas para ser expuestas en nuestro Salón.

Todas las obras premiadas quedarán de la absoluta propiedad de la Cátedra de Flamencología, que podrá reproducirlas y publicirlas, siempre que lo desee y considere oportuno, en cualquier medio y formato; citando siempre el nombre de su autor, sin limitación de sistemas, medios, ni países, y sin abono de ninguna clase de derechos. Pudiendo también cederlas o donarlas, para su exhibición en el Museo del Arte Flamenco, creado por la Cátedra.

11ª) PREMIOS: Para cada una de las dos modalidades del certámen (blanco y negro y color), se establecen indistintamente los siguientes premios:

Primero: 75.000 Pesetas.
Segundo: 50.000 Pesetas.
Tercero: 25.000 Pesetas.

12ª) NOTAS DE INTERÉS: Los artistas fotógrafos, participantes en este Salón, se responsabilizan totalmente, por el solo hecho de enviar sus trabajos, de que no existen derechos de terceros en las obras presentadas.

También se responsabilizan de cuantas reclamaciones pudiesen presentarse por aquellas entidades de derechos de propiedad intelectual o artística (S.G.A., V.E.G.A.P., etc) a las que los participantes pudiesen estar adscritos;

condición indispensable ésta para hacerse acreedor a premio y para posteriores reproducciones o publicaciones, así como exhibición pública, donde la Cátedra tenga por conveniente.

La organización no responde de accidentes o extravíos, en los envíos y devoluciones, ajenos a su voluntad; asegurando un trato esmerado de las fotografías, durante el tiempo que permanezcan en su poder, con motivo de la celebración de este Tercer Salón Internacional de Fotografía Flamenca.

El incumplimiento de alguna de estas Bases, en una colección premiada, supondrá para su autor la desposesión automática del premio que haya conseguido, al margen de otras acciones legales que pudieran seguirse, a criterio de la entidad convocante.

La participación en el Tercer Salón Internacional de Fotografía Flamenca de la Cátedra de Flamencología de Jerez, implica la total aceptación de las presentes Bases.

13ª) CALENDARIO: Último día de admisión de obras, el 15 de agosto de 2001.- Fallo del jurado, a finales de septiembre.- Exposición, del 8 al 31 de octubre.

Devolución de obras no premiadas, a partir de comienzos del mes de noviembre.

14ª) La Cátedra de Flamencología no mantendrá correspondencia, ni resolverá telefónicamente, ni por ningún otro medio, ninguna cuestión o consulta, relacionada con la organización, celebración y premios de este Salón; remitiéndonos en todo caso a lo expuesto en las anteriores Bases.



LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA CREA EL PREMIO DE INVESTIGACIÓN FLAMENCA «JUAN DE LA PLATA»

**DOTADO CON CIENTO MIL PESETAS,
SE ENTREGARÁ JUNTO CON LOS
DEMÁS PREMIOS NACIONALES**

**EL PLAZO DE ADMISIÓN
FINALIZARÁ EL 15 DE
SEPTIEMBRE**

La Cátedra de Flamencología de Jerez, en colaboración con la «Revista de Flamencología» que edita la misma, crea el Premio Periodístico de Investigación Flamenca, que llevará el nombre de su fundador y director «Juan de la Plata», para trabajos de investigación, sobre cualquier aspecto importante del Arte Flamenco, en general, que estará dotado, en principio, con la cantidad de CIENTO MIL PESETAS o su equivalencia en euros.

Los trabajos deberán contar con un mínimo de veinte folios y un máximo de treinta; más un extracto que no pase de un folio; escritos a ordenador y enviados en soporte de disquete; e impresos, a su vez, en papel, por triplicado ejemplar; antes del día 15 de septiembre del presente año 2001, a la Cátedra de Flamencología de Jerez, Apartado de Correos 246.- 11080 Jerez de la Frontera (Cádiz). España.

Los trabajos deberán ser rigurosamente inéditos, rechazándose aquellos que hubiesen sido publicados, en su totalidad o en parte; pudiéndose retirar el premio, caso de que se le conceda a uno que hubiese sido ya editado por cualquier medio. La Cátedra se reserva la correspondiente publicación del trabajo premiado, en las páginas de su «Re-

vista de Flamencología», en el número correspondiente al 2º semestre de 2001.

La entrega del Premio «Juan de la Plata», acompañado de diploma honorífico, se efectuará públicamente, en el transcurso de la Gran Gala de Entrega de los Premios Nacionales de la Cátedra de Flamencología, a celebrar en el Teatro Villamarta, de Jerez de la Frontera, en la noche del día 13 de octubre del presente año 2001.

Cada autor podrá presentar uno o más trabajos inéditos, acompañando a los mismos nombre, dirección, teléfono o E-mail, y un breve currículum vitae.

FERIA

**SEVILLA CELEBRARÁ, EN
OCTUBRE, LA FERIA MUNDIAL DEL
FLAMENCO**

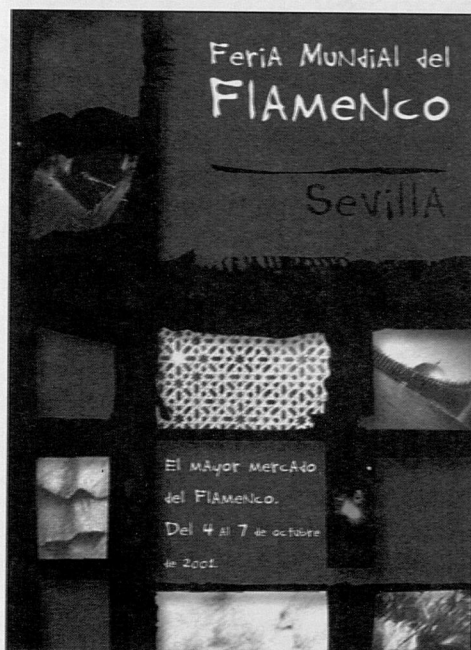
Del 4 al 7 de octubre de 2001, FIBES Palacio de Exposiciones y Congresos de Sevilla, acogerá la primera edición de la que se ha dado en llamar Feria Mundial del Flamenco.

Esta feria nace como una iniciativa conjunta de dicha entidad y la Bienal de Flamenco, teniendo como objetivo fundamental atender a una aspiración y una necesidad real de los profesionales, que deberá impulsar un importante sector de la actividad económica; creando un campo de oportunidades en el ámbito nacional e internacional, acorde con las posibilidades del producto flamenco, en los diferentes mercados.

Esta feria que Jerez rechazó organizar, hace años, al serle propuesta la idea por la Cátedra de Flamencología, estamos seguros que tendrá en Sevilla el marco idóneo y la amplia repercusión que es de esperar, dado que se trata de un evento bastante ambicioso,



en su concepción, y muy importante, en la amplitud de su realización, que puede abrir horizontes insospechados al mundo del flamenco, de cara al futuro más inmediato. Sobre todo por la enorme riada de turismo cultural que puede propiciar este lugar de encuentro de las instituciones, productores, distribuidores, compañías artísticas, empresas



discográficas, editoras de libros y audiovisuales, fabricantes de guitarras, castañuelas y otros artículos relacionados con el flamenco.

Esta Feria Mundial del Flamenco puede y debe ser, también, un gran foro de encuentro, entre profesionales y aficionados de todo el mundo; habiéndose planteado para ello diversas actividades y jornadas técnicas, con programadores nacionales e internacionales, tendentes a la constitución de redes y al apoyo a la distribución y comercialización del flamenco.

Desde las páginas de la REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA deseamos el

mayor de los éxitos a este gran evento mundial que solo Sevilla podía sacar adelante, con la necesaria abundancia de medios y la seriedad y categoría que el tema merece. Dirigir los beneficiosos resultados de tan gran proyecto, hacia el flamenco tradicional y clásico, y sus más cualificados intérpretes, los artistas profesionales andaluces, debe ser, ahora, por descontado, el gran reto de los organizadores.

CONCURSOS

PREMIO DE ENSAYO FLAMENCO, SOBRE EL «NIÑO MEDINA»

La delegación de cultura del Ayuntamiento de Arcos de la Frontera, patria chica del célebre cantaor «Niño Medina», ha convocado, coincidiendo con el 125 aniversario de su nacimiento, un premio de ensayo sobre dicho artista, dotado con ciento veinticinco mil pesetas para el mejor trabajo, con extensión mínima de tres folios y máxima de seis, que verse sobre la vida y la obra de este cantaor.

El trabajo deberá haber sido publicado en periódicos o revistas culturales, o especializadas, entre marzo y julio del corriente año. El plazo de admisión finaliza el 25 de julio y habrá de enviarse, un original y cuatro fotocopias, a la delegación de cultura del Ayuntamiento de Arcos, Casa Palacio del Mayorazgo, calle San Pedro, 2 - 11630 Arcos de la Frontera (Cádiz).

XXXIV CONCORSO INTERNAZIONALE DI CHITARRA CLÁSSICA

Con motivo de celebrarse el centenario del músico español, Joaquín Rodrigo, del 24 al 28 de septiembre del



presente año 2001, se convoca el XXXIV Concorso Internazionale di Chitarra Clássica «Michele Pittaluga». Premio Città di Alessandria.

Los participantes en este concurso únicamente interpretarán composiciones de Joaquín Rodrigo. Entre otras obras, el programa incluye «Zarabanda lejana», «En tierras de Jerez», «Elogio de la guitarra», «Fantasía para un gentilhomme» y «Concierto para una fiesta». El primer premio está dotado con doce millones de liras (6.000 euros). La Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, aportará un premio especial de 250.000 pesetas (1.500 euros).

Para toda información, los interesados deben dirigirse a la Comitato Promotore del Concorso di Chitarra Clássica «Michele Pittaluga». Piazza Garibaldi 16.-15100 Alessandria (Italia). Fax 0039 - 0131 - 23 55 07 - Tel. 0039 - 0131 - 25 12 07. e-mail: concorso@pittaluga.org - <http://www.pittaluga.org>.

MUESTRA PROVINCIAL

CIEN AÑOS DE FLAMENCO EN ALMERÍA

Entre los meses de abril y junio de 2001 se ha venido celebrando en la provincia de Almería, el ciclo denominado «Cien años de Flamenco en Almería», coordinado por Norberto Torres Cortés y organizado por el Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación de Almería, con la colaboración del ayuntamiento de la capital, de todas las peñas flamencas, la Federación Almeriense de Peñas Flamencas y otros centros culturales.

El ciclo ha tenido un marcado carácter itinerante y ha consistido en conferencias, mesas redondas y recitales artísticos, celebrados en las diversas peñas de la provincia almeriense, con nu-

merosa asistencia de público. Con tales actos, se ha pretendido realizar un balance, al mismo tiempo que una gran muestra de cante, baile y toque, reuniendo a los colectivos flamencos de Almería, para reflexionar sobre la aportación de la misma a este género musical, durante el pasado siglo XX.

EXPOSICIONES

MANUEL DE FALLA EN GRANADA

Esta exposición, organizada con motivo del décimo aniversario de la instalación del Archivo Manuel de Falla en Granada, sintetiza mediante una variada selección de piezas - pinturas, esculturas, dibujos, fotografías, cartas, partituras y objetos personales - la gran relación del músico gaditano Falla, con la ciudad de Granada, donde residió una buena parte de su vida y el enorme significado que dicha estancia tuvo en su obra; así como la repercusión de su presencia en Granada y en la cultura granadina, a través de muchos de sus principales protagonistas.

La muestra comprende las fechas del 1 de junio al 28 de julio de 2001 y puede visitarse, en el Centro Cultural Manuel de Falla, Paseo de los Mártires, s/n, de Granada, de lunes a viernes, de 12 a 14 y de 18 a 20 horas; y los sábados de 12 a 14; permaneciendo cerrada domingos y festivos.

INSTRUMENTOS MUSICALES DEL MUNDO

La Diputación de Albacete ha celebrado, del 5 al 29 de junio de 2001, la muestra «Los instrumentos musicales del mundo», recopilados por el coleccionista y etnomusicólogo Carlos Blanco Fadol, a lo largo de treinta años, en países de los



cinco continentes, investigando en regiones selváticas, desiertos, altiplanos, etc., constituyendo un valioso legado de la cultura musical de los pueblos, con sus casi 1.600 instrumentos de 125 países, reunidos en cuatro grandes grupos: aerófonos, idiófonos, membráfonos y cordófonos de distintas épocas.

FOLKLORE

FOLK ALBACETE

La Diputación albaceteña ha celebrado, durante los días 5 al 16 del mes de junio de 2001 la muestra «Folk Albacete» que ha comprendido la citada exposición de instrumentos musicales del mundo; más un festival de danzas manchegas; un encuentro de cuadrillas; otro de música tradicional de la provincia de Albacete, con la participación de quince grupos de distintos lugares; y un concierto de música étnica y conferencia de Carlos Blanco Fadol; además de celebrarse, también, el II Congreso Nacional de la CONFEE (Confederación de las Federaciones Regionales Españolas de Grupos de Folklore) y un curso de iniciación a la seguidilla manchega de Albacete. Todo ello, con la colaboración del Ayuntamiento de Albacete, la Universidad Popular de dicha ciudad, Villa Gadea y Ayuntamiento de Altea y los auspicios del Centro Internacional de la Música de la UNESCO.

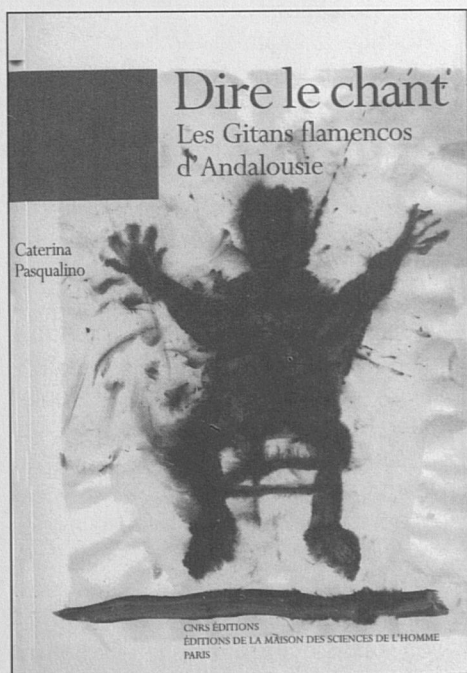
LIBROS

«DIRE LE CHÂNT. LES GITANS FLAMENCOS D'ANDALOUSIE», DE CATERINA PASQUALINO

Editado por la Maison des Sciences de l'Homme, de París, la antropóloga

italiana, residente en Francia, Caterina Pasqualino, nos ofrece en «Dire le chant» - literalmente, en español, «Decir el canto» - un acabado estudio no sólo sobre el canto, sino también sobre los gitanos flamencos de Andalucía, especialmente de Jerez, con sus tabancos, sus juergas y sus más renombrados artistas de las últimas décadas.

La autora no sólo ha manejado una extensa bibliografía, sino que, además, ha vivido y conocido, *in situ*, el complicado y denso ambiente flamenco andaluz y, especialmente, el jerezano; manteniendo conversaciones con viejos y jóvenes flamencos, así como con numerosos aficionados; tratando de descubrir los más recónditos secretos del



duende, del compás, del entramado ritmo de las palmas y todo aquello que configura un mundo flamenco, natural y aparte, que tiene una especial característica, en esa cumbre del canto que es la saeta por seguriyas de Jerez..



«ECOS DEL CANTE POR SAETAS»,
DE RICARDO RODRIGUEZ
COSANO

El prolífico autor lebrijano, uno de los pocos especialistas en la investigación de la saeta, un cante que conoce y canta, desde que era niño, nos sorprende ahora con este nuevo título, en el que analiza en profundidad todos los aspectos de la oración flamenca por antonomasia. Desde su aprendizaje, pasando por el tono, el escenario abierto donde se canta, la clasificación de las distintas saetas, sus estrofas literarias, las letras populares antiguas, las recreaciones y la evolución de la saeta por seguiriya, en manuel Centeno, Pepe Marchena y el Cojo de Málaga.

Rodríguez Cosano también nos habla de saeteros por diferentes estilos y estudia las saetas de El Gloria, de la Niña de la Alfalfa y Manuel Vallejo; dedicándole capítulos aparte a las saetas de Manolo Caracol, Antonio Mairena, Fosforito, Pepe Valencia y Agujeta de Jerez, calificando las saetas de este último, como las más flamenquísimas.

Igualmente, este tratadista nos habla de determinadas saetas que se han cantado con guitarra; estudiando las singularidades de ciertas saetas primitivas y las modificaciones de la saeta por seguiriya, así como las variaciones de la llamada saeta por carcelera; para fijarse en la saeta en otros cantes flamencos, las diferentes versiones de una saeta y casos insólitos, junto a peculiaridades de determinados textos; para finalizar con un anecdotario alrededor de la saeta y citando la amplia discografía consultada.

DISCOS

«CANTE JONDO». VARIOS
(SELECCIÓN DE PIERRE
LEFRANC)

Acompañando su libro de reciente publicación el estudioso francés, Pierre Lefranc, ha seleccionado veinte cantes de distintas voces, en este compacto, producido por él mismo, como ilustración al problema de los orígenes en el Cante Jondo; marcando primero el territorio, con unas seguiriyas del gaditano Santiago Donday y pasando, en los demás cortes, desde los romances que interpretan Agujeta el Viejo, Juana la del Cepillo y Antonia Valencia, a la alboreá de ésta y de Orillo del Puerto, para pasar a las soleares que cantan la Perla de Triana y la Fernanda de Utrera.

Hay una segunda parte, en este disco compacto, dedicada a las tonás de Rafael Romero, a los martinetes de Juan Talega y el Niño Gloria; y a las seguiriyas que nos dejaron Pepe el de la Matrona, Antonio Mairena y Pastora Pavón «Niña de los Peines». Este disco para estudiosos del Cante Jondo, se complementa con dos tonadas árabes: las llamadas a la oración, «Adhán» e «Iqama». Un valioso disco que complementa debidamente el magnífico libro que, en su día, escribiera Pierre Lefranc.

«PENTAGRAMA FLAMENCO» DE
ANTONIO Y DAVID HURTADO

Interesante y curioso disco, donde los cantes tienen un tratamiento, original y nuevo, a cargo de estos dos jóvenes músicos sevillanos, autores y pianistas, a su vez, a los que acompañan otros instrumentos, como viola de gamba, oboe y una amplia percusión, en las bulerías y



tangos, así como castañuelas y sonajas, en el fandango de Luigi Boccherini.

Entre unas y otras interpretaciones musicales, podemos rastrear los aires y viejos ecos de la seguiriya de Manuel Torre, y de las malagueñas de Chacón y del Mellizo; los cantes de Frasquito Yerbabuena y los fandangos de Lucena; así como los de Huelva y los personales de Pérez de Guzmán; ya que los autores han bebido en el caudaloso manantial de la tradición más flamenca, con especial atención al fandango.

Un trabajo de síntesis, con el que sus autores han querido dar a conocer un mensaje estético y musical realmente sorprendente y atrevido, pero muy sugestivo al mismo tiempo; así como digno de ser tenido en cuenta y escuchado con atención por la novedad que ofrece, al bucear en las más puras esencias del flamenco clásico, con verdadero talento y respeto por las formas tradicionales, tratadas con una audáz pero aguda y profunda mirada, propia de jóvenes músicos que gozan de una brillante preparación.

**«POESIA PARA SEIS
CUERDAS».MÚSICA DE BALAO
INTERPRETADA POR PEPE
JUSTICIA**

Producido por la Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz, el concertista jienense Pepe Justicia ha interpretado y recreado catorce inspiradísimos temas musicales del guitarrista y compositor jerezano, José Luis Balao, en los que se pretende un hermanamiento musical del flamenco con la música iberoamericana, desde el respeto que ambas merecen a estos dos grandes artistas.

El disco incluye diversos géneros de la guitarra iberoamericana y cuatro nú-

meros flamencos: zapateado, granaína, guajiras y farruca. Un acierto de música y de interpretación, plenos de poesía, para escuchar sosegadamente.

**FERNANDA Y BERNARDA DE
UTRERAS. SUS PRIMERAS
GRABACIONES**

Estamos ante una edición limitada y numerada, para «El Flamenco Vive» de Madrid, de un compacto, expresamente editado para seguidores de estas dos célebres cantaoras utreranas, en el que pueden escucharse sus primeros éxitos por bulerías y soleares, con las guitarras de Paco Aguilera, Niño Ricardo y Moraito Chico, alternándose las voces de Bernarda y Fernanda, hasta un total de diez cortes.

El estuche contiene un folleto con datos muy concretos que nos hablan de los años finales de la década de los cincuenta, cuando realizan sus primeras grabaciones las dos hermanas de Utrera, de las que se hacen los justos y consabidos elogios a su arte. Estos textos están firmados, respectivamente, por los críticos José Manuel Gamboa y por Alfredo Grimaldos. El contenido del disco ya es historia.

PACO CEPERO: «DE PURA CEPa»

Después de más de veinte años, sin grabar en solitario, el jerezano Paco Cepero, compositor y ejecutante, nos ofrece su última producción, bajo el sugestivo título «De pura cepa», que brinda a su familia, su «mejor obra», según él mismo expresa en la carpeta del disco, muy bien grabado y presentado por la utrerana firma discográfica Fonográfica del Sur; con diseño gráfico, fotografía y retrato del artista, en portada, original de su paisano Pedro Carabante.



En este compacto, Paco Cepero nos ofrece rumbas, bulerías, rondeña, tanguillos, colombiana, tangos y otros toques, hasta una decena, con la colaboración, de fondo, de las guitarras flamencas de Pedro Sierra y Diego Amaya; la percusión de Agustín Henke; bajo eléctrico de Manolo Nieto; arreglos de cuerda de Jesús la Villa; palmas y coros. Y un dato inédito en este tipo de grabaciones: Paco Cepero utiliza guitarras flamencas de Conde Hermanos, de Madrid. Un buen trabajo, sin duda, para los amantes de la guitarra.

DOLORES AGUJETA. «HIJA DEL DUENDE»

«Dolores Agujeta - nos dice Juan de la Plata, en el folleto del disco - lleva el duende del cante en sus venas, en la misma masa de la sangre. Sus genes la proclaman hija del duende, heredera del dolor, del llanto y de la queja del más puro y entelerido cante jondo. Su voz es un alarido vivencial, el desasosiego del grito hecho armonía, desamparo y sentimiento gitano... Cuando canta Dolores Agujeta le vibran las entrañas...»

Un buen disco, desacostumbrado en estos tiempos de fusión y confusión. Aquí todo es pureza, todo es verdad, sentimiento, lamento, desgarró. Una voz de mujer, realmente insólita, que dice sus mejores cantes por soleá, por seguiriya, fandangos, martinete, malagueña y bulerías. Un cante cierto, legítimo y bravío, que le brota lleno de duende, porque Dolores Agujeta canta con el corazón puesto en sus cinco sentidos.

Este su primer disco, ha sido producido por Pedro Machuca, con el acompañamiento a la guitarra de Agujeta Chico y del japonés Eizo Tawara por malagueñas; habiendo colaborado el Centro

Andaluz de Flamenco de la Junta de Andalucía, en la grabación realizada en los estudios Peralta, que ha editado Fonoruz.

«ASI LO SIENTO», DE ANTONIO AGUJETA

También es éste el primer disco en solitario de Antonio Agujeta, hermano de Dolores, e hijos ambos de Manuel de los Santos Pastor, «Agujeta de Jerez».

Por soleá, dice el cantaor: «Yo llevo en el corazón / herencia de agüelo y pare; / por eso mis cantes son / ramitas que al tronco salen.»

Y en verdad que Antonio Agujeta sigue fielmente, sin traicionarla - igual que su hermana - la línea gitana del cante paterno, que bebió en los más



frescos manantiales de la pureza flamenca, cuya fuente más cierta renueva los ecos del inmortal Manuel Torre.

Así lo demuestra este joven cantaor, expresando sus sentimientos a través de un viejo romance y por tientos, malagueñas, cabales, soleá - dos cortes -, fandangos, cartageneras, alegrías, granaínas, martinetes, seguiriyas y



bulerías; siempre muy bien acompañado por la guitarra fiel y sabia de Alberto San Miguel. El acertado diseño y la original fotografía de la carpeta pertenecen a Pedro y Juanpe Carabante.

Producido acertadamente por la Peña Flamenca «Los Cernícalos», de Jerez, con la colaboración de la Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz, el Ayuntamiento de Jerez y Tío Pepe; con la dirección artística de la peña jerezana, y textos de la misma y de Juan de la Plata; se grabó en Azul Estudio este compacto, editado por TresBe Records, de Sevilla, que fué presentado con todos los honores en las bodegas de González Byass y en el salón regio de la Diputación Provincial de Cádiz, en los primeros meses de 2001.

FLAMENCO EN JEREZ

XXXIV CURSO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS FLAMENCOS.- JEREZ, DEL 8 AL 11 DE OCTUBRE DE 2001

TEMA TEÓRICO: «EL FLAMENCO EN LA LITERATURA UNIVERSAL»

TEMA PRÁCTICO: MÁSTER DE BAILE FLAMENCO (SOLEÁ Y ALEGRÍAS)

La Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces de Jerez de la Frontera (Cádiz), organiza para los días 8 al 11 de octubre próximo, la celebración de su XXXIV CURSO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS FLAMENCOS, que este año estará dedicado, en su parte teórica, al estudio del tema general «El Flamenco en la Literatura Universal», con participación, como ponentes, de escritores, críticos literarios

y profesores de literatura, como José Luis Navarro, Eugenio Cobo, Ramón Clavijo Provencio y otros.

En cuanto a la parte práctica de estos cursos de Flamenco en Jerez, se proyecta la celebración, por vez primera en España, de un Máster de Baile, por Soleá y Alegrías; sólo para alumnos, mayores de edad, muy cualificados y con grandes conocimientos, al más alto nivel. Estando el tribunal formado por tres acreditadas y prestigiosas maestras de baile; ante las cuales se desarrollarán las distintas sesiones del máster, que las alumnas y alumnos inscritos habrán de desarrollar, revestidos de los atavíos clásicos; puntuando el manejo del mantón, en la soleá, y la bata de cola, en las alegrías.

El acompañamiento de guitarra y canto, estará a cargo de la organización. No obstante, los alumnos que lo deseen pueden presentar su propio acompañamiento, que será totalmente a su costa.

Al solicitarse la inscripción en el Máster, deberá aportarse un certificado de la academia, firmado por el titular o la titular de la misma, donde se acredite que la persona solicitante ha aprobado, con nota de sobresaliente, las asignaturas específicas sobre dichos bailes. En todo caso, de ser muchas las solicitudes presentadas, se efectuará una selección de los más capacitados. No se admitirán alumnas/os menores de 18 años de edad. Las sesiones de actuación ante el tribunal, serán a puerta cerrada, no tolerándose que asistan a las mismas personas ajenas a la organización, que puedan influir en las decisiones de dicho tribunal.

Sólo obtendrán el correspondiente Máster, aquellos alumnos/as que superen una nota mínima de 25 puntos, en cada baile, sobre un máximo de 30 puntos.



Para obtener una mayor información acerca del curso teórico sobre «El Flamenco en la Literatura Universal», o ampliar información para participar en el Máster de Baile, deben dirigirse por escrito, adjuntando currículum vitæ, a la Secretaría del XXXIV Curso Internacional de Estudios Flamencos. Cátedra de Flamencología. Apartado de Correos 246 - 11080 Jerez de la Frontera (Cádiz).

Para cualquier otra información: Correo-e: «flamencologiajerez@yahoo.es»

FESTIVALES

EL V FESTIVAL DE JEREZ, SUMÓ UN NUEVO ÉXITO

Por quinto año consecutivo, el Festival de Jerez, dedicado exclusivamente al baile flamenco y a la danza, en todas sus vertientes, sumó un nuevo éxito de organización y de público; suponiendo también un éxito artístico, para la mayoría de los artistas y espectáculos que se presentaron en esta última edición, celebrada del 27 de febrero al 11 de marzo de 2001, en el Teatro Villamarta jerezano.

El festival se abrió con una endeble «Jerezanía», protagonizada por veteranos artistas locales, que dió paso, en su segunda parte, al «Diálogo del Amargo», dirigido por Mario Maya e interpretado por Rafael de Carmen, Beatriz Martín y otros jóvenes artistas. Dos espectáculos, bien distintos, para la primera noche. A la segunda, seguiría la actuación de la Compañía de Antonio el Pipa, que arrancó un nuevo triunfo, con su espectáculo «Trilogía», con lo mejor de «Vivencias», «Generaciones» y «Puntales». Un espectáculo de verdadera antología flamenca, servido con calidad y buen gusto.

En la tercera sesión del festival, la Compañía de Elvira Andrés puso en escena una primera parte, titulada «A la luz» y, en la segunda, «Bodas de Sangre», de Federico García Lorca, que fué otro clamoroso éxito. El viernes, 2 de marzo, el poderío del jerezano Joaquín Grilo se puso de relieve en el original montaje de «De noche, como quien espera el alba» que gustó muchísimo al público que abarrotaba el teatro que le aplaudió a rabiar. Mucho menos poderosa sería la actuación de la también jerezana, María del Mar Moreno, que defraudó a sus muchos seguidores con «Momentitos de locura». Un espectáculo para olvidar.

«La Tati» y su compañía de teatro flamenco, con división de opiniones, repuso «La Casa de Bernarda Alba», de García Lorca, la noche del 4 de marzo, llegando lo mejor del festival, a la noche siguiente, lunes, día 5, en que la esperada Sara Baras llevó a Villamarta su gran espectáculo «Juana la loca», con el triunfo total no solo de la protagonista, sino de toda la compañía, especialmente del bailarín José Serrano, que hizo el papel de Felipe el Hermoso con la mayor gallardía.

La noche del día 6 llevó a Villamarta nuevos aires jerezanos de su calle Larga; esta vez con gente joven de la talla y el futuro prometedor de Andrés Peña y María José Franco, con el cante sobrecogedor y ortodoxo de Ezequiel Benitez. La segunda parte sería reforzada con la figura inefable del veterano Juan Valderrama que rememoró viejos éxitos, aunque se disculpó por no encontrarse en óptimas condiciones.

«Flamenco a bocajarro» sería el título del espectáculo ofrecido, a la noche siguiente, la del miércoles, día 7 de marzo, por la cordobesa Blanca del Rey, que goza en Jerez de numerosos admi-



radores de su arte. Fué un espectáculo de gran calidad y muy variado que, como era de esperar, la bailaora remataría con su conocida «soleá del mantón», oyendo una de las mayores ovaciones que se hayan escuchado este año en Villamarta.

Otra mujer, esta vez Eva la Yerba buena, con su compañía, igualmente conseguiría los aplausos del público, con el espectáculo titulado «5 mujeres 5», que daría paso, a la noche siguiente, la del 9 de marzo, al titulado «Entre amigos», con varias colaboraciones importantes, como las del pianista Chano Dominguez y los bailaores José Antonio y Joaquín Grilo, que ejecutaron una primera parte de baile, dejando la segunda, completamente en manos del guitarrista Manolo Sanlúcar, en cuya actuación sobresalió el cante personalísimo de Carmen Grilo.

No gustó demasiado el «Flamenco Republic» de María Pagés, al frente de su compañía; después de que le viéramos, en 1998, su preciosa fantasía «El fantasma del museo. La Tirana», difícil de superar por esta artista sevillana, cuya nueva propuesta nos resultó poco flamenco en su concepción coreográfica.

La clausura del Festival de Jerez, nos llegó de la mano de Rafael Amargo y su compañía, dando éste un repaso final, con altibajos en la propuesta escénica, a distintos bailes, concebidos a su manera, antes de que cayera definitivamente el telón de esta quinta edición.

Paralelamente, el festival jerezano contó con recitales de cante, en distintas peñas, y los conciertos celebrados en el Palacio de Villavicencio, amén de los ya importantes cursos de baile, realizados por los más prestigiosos maestros y un ciclo de conferencias. Más de quince mil personas fueron las que participaron, de una manera u otra, en las setenta y cua-

tro actividades programadas por la Fundación Teatro Villamarta, que suma un nuevo éxito a las anteriores ediciones de este festival, que goza ya de un bien ganado prestigio internacional, a la vista del público tan heterogéneo que acude al mismo, venido desde los sitios más lejanos e insospechados.

EL «PREMIO DE LA CRITICA» DE NUESTRA REVISTA PARA SARA BARAS Y SU ESPECTÁCULO

Al término del V Festival de Jerez, se reunió en el consejo Regulador de la Denominación de Origen «Jerez-Xérès-Sherry», «Manzanilla» y «Vinagre de Jerez», el jurado de críticos nacionales y locales presentes en el Villamarta, convocado por nuestra REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA, para proceder a la concesión del tercer Premio de la Crítica al mejor espectáculo de dicho festival, recayendo éste, por mayoría de votos, en el titulado «Juana la Loca (Vivir por amor)», presentado por la bailaora Sara Baras, en la noche del lunes, día 5 de marzo de 2001.

Este premio, consistente en un catavino de plata, lo recibirá la artista galardonada, en nombre de su compañía, en el mes de julio del presente año, en el transcurso de una fiesta que habrá de celebrarse en el Palacio del Vino de Jerez, sede del Consejo Regulador, patrocinador de dicho premio; con asistencia de autoridades, críticos, medios informativos y destacadas figuras del mundo del flamenco.

FESTIVAL FLAMENCO «TÍO LUIS EL DE LA JULIANA»

Organizado por el Colegio Mayor Universitario Isabel de España, de Madrid, con la colaboración del Centro Cul-



tural Flamenco «Amor de Dios», se celebró el III Festival Flamenco «Tío Luis el de la Juliana», presentado por el flamencólogo Angel Lacalle, el día 18 de abril de 2001, en que ofreció un recital de baile Vicky Duende, con los cantes de El Flecha, El Almendro y Jarrito, acompañados a la guitarra por Curro Jerez y Antonio Muñeco.

El festival continuó el día 19, con un recital de cante rancio, a cargo del jerezano Diego Rubichi, acompañado por su hijo Domingo Rubichi y se clausuraría, la noche del día 20 de abril, con otro recital de cante, éste ofrecido por El Falo, con la guitarra de Canito.

El bailaor «Manolete» recibió, con motivo de este festival, el premio «Tío Luis el de la Juliana», en reconocimiento a su brillante trayectoria artística.

EL XVI CONCURSO NACIONAL DE ARTE FLAMENCO DE CÓRDOBA

El tradicional concurso cordobés se celebró entre los días 27 de abril al 12 de mayo, en el escenario del Gran Teatro, muy bien arropado con espectáculos paralelos al concurso, como la gala de danza «Pura intención», con Javier Latorre y otras figuras, que tuvo lugar, el 26 de abril; la gala homenaje al maestro del cante «Fosforito», la noche del 2 de mayo, en la que intervinieron Chocolate, Menese y José Mercé, con las guitarras de Moraito y Antonio Carrión; el recital-concierto de Carmen Linares y la Orquesta de Córdoba, el 4 de mayo; y el concierto ofrecido en estreno absoluto por José Antonio Rodríguez, el 11 de mayo, bajo el título de «El guitarrista azul», en el que también colaboró la Orquesta de Córdoba.

FALLECIMIENTO DE TRES GRANDES FIGURAS DEL FLAMENCO

JOSÉ GRECO

En la noche del 31 de diciembre de 2000, y a la edad de 82 años, falleció en su casa de Lancaster (Pensilvania, USA), el célebre bailarín, bailaor y coreógrafo, José Greco, nacido en Montorio nei Frentani (Italia), en 1918, hijo de un matrimonio mixto, hispano-italiano. Su nombre fué sinónimo de la danza flamenca, en Estados Unidos, a mediados del siglo XX; habiendo participado en películas de Hollywood y en presentaciones en Broadway. En América se dió a conocer como pareja de Encarnación López «Argentinita».

Greco estuvo bailando hasta 1995, cuando tenía 77 años, y luego se dedicó a la enseñanza, como profesor de danza, en el College Franklin and Marshall, de Lancaster, después de haber estado dirigiendo su propia compañía, durante más de 40 años. En 1971 creó en Estados Unidos la Fundación de Danza Hispana y, en 1977, publicó su autobiografía, bajo el título de «Gypsy in my soul» («Gitano de corazón»).

MANUEL CORRALES «EL MIMBRE»

En los primeros días de junio, falleció en Sevilla, el popular bailaor Manuel Corrales González «El Mimbres», considerado como uno de los últimos conservadores de la escuela clásica del mejor baile flamenco. Era todo un maestro del braceo y de la mejor estética bailaora, interpretando el baile con majestuosidad, sobriedad y sin ningún tipo de estridencias.



«El Mimbres», había nacido en Sevilla, en 1948, y era hermano de las bailaoras Matilde y Pepa Coral, debutando en 1963 en el célebre tablao sevillano «El Guajiro».

Bailó en España y en el extranjero, formando parte de distintas compañías. Estaba en posesión de importantes premios, entre ellos el nacional de Córdoba de bulerías y farrucas; y bailó junto a figuras de la categoría de Lola Flores y Manuela Vargas, formando parte de sus respectivos elencos.

MANUEL SOTO "EL SORDERA"

Reseñamos por último, el fallecimiento en la madrugada de San Juan a la edad de 73 años, el que fuera primera figura del cante jerezano, Manuel Soto Monje "El Sordera", quien estaba considerado como un maestro de los cantes de su tierra y todo un patriarca flamenco; admirado, querido y respetado por sus propios compañeros y miles de aficionados.

"El Sordera" recibió en 1972 la Copa Jerez y en 1983, el Premio Nacional de Cante, concedidos ambos galardones por la Cátedra de Flamencología de Jerez.

Su cante gitano y campero ha quedado grabado, para la posteridad, en numerosos discos.

PREMIO

EL «COMPAS DEL CANTE», PARA CRISTINA HOYOS

El 23 de marzo, recibió en Sevilla el premio «Compás del Cante» la gran

bailaora sevillana, Cristina Hoyos, en el transcurso de una cena de gala, ofrecida por la Fundación Cruzcampo, a la que asistieron autoridades y numerosos artistas, compañeros de la galardonada.

La distinción «Compás del Cante» la viene otorgando anualmente, desde hace diecisiete años, la Fundación Cruzcampo, y con ella se viene a premiar a un destacado artista flamenco del cante, del baile o la guitarra; constituyendo el acto de su entrega todo un gran acontecimiento social.

MUSEO DEL FLAMENCO

LA CÁTEDRA CEDERÁ SU MUSEO AL CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO

En fecha reciente, la Cátedra de Flamencología se ha dirigido formalmente al Centro Andaluz de Flamenco, para ofrecerle los fondos de su Museo del Arte Flamenco, autorizado en 1972 por el Ministerio de Educación y Ciencia (B.O.E. 10-I-73)

Este museo, que se encuentra desmontado, desde hace varios años, al cambiar la Cátedra de sede, para ubicarse en el CAF, servirá de base para la creación y puesta en funcionamiento del gran museo que esta institución, dependiente de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía proyecta poner en funcionamiento, después del verano de 2001, en un lugar cercano al Palacio Pemartín, donde radica dicho Centro.